

Cine comunitario en Morelos

Convergencia tecnológica y cultural
en la creatividad colectiva



Juan Carlos Domínguez Domingo







UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomeli Vanegas
Secretario General

Dra. Guadalupe Valencia García
Coordinadora de Humanidades

Dr. Fernando Lozano Ascencio
Director del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)

COMITÉ EDITORIAL

CRIM

Dr. Fernando Lozano Ascencio
PRESIDENTE

Dra. Sonia Frías Martínez
Secretaria Académica del CRIM

Dr. Guillermo Aníbal Peimbert Frías
Secretario Técnico del CRIM
SECRETARIO

Dr. Fernando Garcés Poó
Jefe del Departamento de Publicaciones del CRIM

Dr. Roberto Castro Pérez
Investigador del CRIM

Dr. Óscar Carlos Figueroa Castro
Investigador del CRIM

Dra. Luciana Gandini
Investigadora del Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM

Dra. Naxhelli Ruiz Rivera
Investigadora del Instituto de Geografía, UNAM

Dra. Rosalva Aída Hernández Castillo
*Profesora-investigadora del Centro de Investigaciones
y Estudios Superiores en Antropología Social*

Lic. José Luis Güemes Díaz
Jefe de la Oficina Jurídica del Campus Morelos de la UNAM

Cine comunitario en Morelos

Convergencia tecnológica
y cultural en la creatividad colectiva

Cine comunitario en Morelos
Convergencia tecnológica
y cultural en la creatividad colectiva

Juan Carlos Domínguez Domingo

Prólogo de
Lourdes Arizpe



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

Cuernavaca, 2021

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Domínguez Domingo, Juan Carlos, autor. | Arizpe S., Lourdes, prologuista.

Título: Cine comunitario en Morelos: convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva / Juan Carlos Domínguez Domingo; prólogo Lourdes Arizpe.

Descripción: Primera edición. | Cuernavaca: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2021.

Identificadores: LIBRUNAM 2107236 (libro electrónico) | ISBN 9786073049740 (libro electrónico PDF) | ISBN 9786073049757 (libro electrónico e-pub).

Temas: Cine – Aspectos sociales – Morelos. | Cine – Aspectos políticos – Morelos. | Industria cinematográfica – Morelos. | Industria cinematográfica – Innovaciones tecnológicas.

Clasificación: LCC PN1993.5.M6 (libro electrónico) | DDC 791.430972 - dc23

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación con base en el sistema de revisión por pares a doble ciego, por académicos externos al CRIM, de acuerdo con las normas establecidas en el Reglamento Editorial del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como por el artículo 46 de las Disposiciones Generales para la Actividad Editorial y de Distribución de la UNAM.

Diseño de cubierta: Michele Muris Torreblanca

Primera edición en libro electrónico: septiembre de 2021

© D. R. 2021 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, delegación Coyoacán, 04510, Ciudad de México

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Av. Universidad s/n, Circuito 2, colonia Chamilpa, 62210,
Cuernavaca, Morelos, México
www.crim.unam.mx

ISBN: 978-607-30-4974-0 (libro electrónico PDF)

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

Esta obra está licenciada por el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM. Usted es libre de utilizarla con fines académicos, no lucrativos ni comerciales. Al hacer uso de este material usted se compromete en todo momento a respetar los derechos de autor y citar de manera correcta dando los créditos respectivos. Lo invitamos a leer el texto íntegro de la licencia en <http://www.crim.unam.mx/drupal/?q=node/210>.

Agradecimientos

Este libro ha sido posible gracias al apoyo otorgado por el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Agradezco a las autoridades y personal del Centro, especialmente a la doctora Margarita Velázquez Gutiérrez y al doctor Fernando Lozano Ascencio, por todas las facilidades otorgadas para la realización de la investigación y la publicación de la obra. Muchas gracias también a la doctora Edith Pérez Flores, académica del CRIM, por apoyarme en la parte empírica de la investigación y compartirme sus profundos conocimientos sobre las prácticas culturales morelenses. También a Manuel Roldán, por llevarnos siempre a salvo por los luminosos caminos del estado de Morelos.

Agradezco de igual forma al doctor Alejandro Pelayo Rangel, director general de la Cineteca Nacional, y a la doctora Ana Rosas Mantecón por una lectura del manuscrito que despertó valiosas sugerencias.

La lista de entrevistas a creadoras y creadores en el estado de Morelos a lo largo del trabajo de investigación es muy amplia. Para no omitir algún nombre, agradezco a cada una de ellas y ellos por compartirme sus ideas y procesos creativos audiovisuales. Espero que este texto exprese de algún modo la importante tarea de producción y gestión cultural que realizan, así como la necesaria visibilidad que requiere su trabajo para que estas nuevas formas de hacer y producir cultura encuentren en las políticas culturales mecanismos que faciliten su labor creativa. Este trabajo, si me lo permiten, es para ustedes.

Juan Carlos DOMÍNGUEZ DOMINGO
Cuernavaca , Morelos, 13 de febrero de 2021

Prólogo	13
Presentación	17
1 Los fundamentos	23
Hacia una definición del cine y el audiovisual comunitarios	23
El papel de la antropología en el estudio de los nuevos escenarios de la producción cultural comunitaria: la ontocultura y la laocultura	27
Lo comunitario como categoría antropológica de análisis	32
2 Sobre las convergencias y las transacciones culturales	37
Las convergencias	37
<i>Hacia algunas definiciones de convergencia cultural</i>	37
<i>La convergencia desde la participación cultural</i>	41
<i>La convergencia corporativa en la producción cultural y su impacto en la producción audiovisual comunitaria</i>	48
<i>Convergencia entre la nueva producción cultural y las políticas culturales</i>	56
Las transacciones	64
<i>Transacciones entre los escenarios de la producción del cine y el audiovisual</i>	64

<i>Sobre las transacciones internacionales y culturales en el estudio de la convergencia</i>	65
<i>Formas de analizar las transacciones en la producción cultural audiovisual</i>	67
<i>Las transacciones entre las escenas culturales en México</i>	70
<i>Las transacciones desde la creación de imágenes</i>	71
<i>Ejemplos de las transacciones de la creatividad comunitaria</i>	74
a) el caso del grafiti	74
b) el caso del etnorock	78
3 Cine y audiovisual comunitarios	83
Cine y audiovisual comunitarios y su relación con la antropología	83
Desarrollo del cine y el audiovisual comunitarios en México	88
<i>Primera etapa: los precursores y la visión nacionalista de lo comunitario</i>	88
<i>Segunda etapa: hacia la pluriculturalidad de lo comunitario</i>	90
<i>Tercera etapa: transferencias formales e informales del cine y el audiovisual a las comunidades</i>	94
<i>Cuarta etapa: el cine y video comunitario como medio de comunicación y creación por y desde las comunidades</i>	98
<i>Determinantes económicas, políticas y sociales de la creatividad audiovisual comunitaria en Morelos</i>	103
<i>Orígenes y desarrollo tecnológico en el estado de Morelos</i>	103
<i>Infraestructura cultural y perfil sociodemográfico de Morelos</i>	106

4 Análisis de la producción y circulación del cine y el audiovisual comunitarios	113
El nivel ontocultural del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos	113
<i>Elementos ontoculturales de la creatividad comunitaria en Morelos</i>	114
Cine y audiovisual comunitarios en Morelos: la disyuntiva entre la tradición y la modernidad	117
<i>El cine comunitario en Morelos como expresión del territorio cultural</i>	120
<i>Diversidad de los procesos creativos en el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos</i>	122
Procesos creativos de organizaciones sociales	125
Procesos creativos de organizaciones culturales	127
Procesos creativos de organizaciones de formación	132
Procesos creativos de organizaciones artísticas	138
Identidad y representaciones culturales	141
Niñas y niños	142
<i>Pertenencia étnica</i>	145
El nivel laocultural del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos	150
Políticas municipales	154
Políticas estatales	155
Políticas federales	156
Convergencias en el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos	161
<i>Convergencia tecnológica</i>	162
<i>Convergencia en la circulación y distribución</i>	164
<i>Convergencia de los derechos autorales</i>	165

<i>Derechos culturales, de su transición individual a una perspectiva comunitaria</i>	167
Transacciones en el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos	168
<i>Transacciones de conocimiento informal y formal en los escenarios de la producción audiovisual comunitaria en Morelos</i>	171
Producción comunitaria independiente/institucionalizada	176
Producción comunitaria independiente/autogestiva	176
Producción institucional/comunitaria	177
Producción o registro espontáneo comunitario	177
Conclusiones	181
Sobre los procesos ontoculturales del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos	181
Sobre los procesos laoculturales del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos	184
Sobre las convergencias y transacciones del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos	187
Bibliografía	191
Sobre el autor	199
Obras afines	201

Prólogo

En el contexto actual en el que los sucesos económicos y la pandemia por COVID-19 llevan a la sociedad a comunicarse cada vez en mayor grado a través de medios audiovisuales y tecnologías digitales, urgen los estudios que expliquen las nuevas prácticas y sus dinámicas con base en nuevos conceptos. Esto es precisamente lo que ofrece el estudio de Juan Carlos Domínguez en el presente libro. Por medio de la observación empírica de la producción de cine y audiovisuales comunitarios contemporáneos en Morelos, Domínguez aborda aspectos clave de la cultura y de las políticas públicas con un análisis cualitativo y estadístico de estas prácticas.

Así, explica que los elementos ontoculturales de los procesos creativos de esta producción atraviesan por varios fenómenos locales que los dotan de una identidad integral propia. En efecto, en años recientes se dio un gran debate en la antropología acerca de si la cultura es una ontología. Claro está que la cultura construye mundos en los que se sitúan los individuos, y el gran desafío del contexto convulso en el que vivimos hoy es, justamente, que los mundos se volvieron ríos en los que es difícil situarnos. En el centro de este constante movimiento han resurgido las creaciones culturales: tanto el patrimonio cultural intangible como la producción tecnológica de la cinematografía y los medios masivos de comunicación, como instrumentos para dar cuenta de ese movimiento y para abrir caminos hacia la reconstrucción de un contrato social y de una transición hacia la sustentabilidad.

Sin embargo, la centralización de los debates y las políticas públicas acerca de la cultura tienden a dejar fuera las creaciones locales que se consideran solo *folklore* —palabra que significa ‘los cuentos de la gente’—,

que se dejan fuera de las discusiones tanto del desarrollo industrial como de las políticas públicas nacionales o globales. Lo que demuestra Domínguez en este estudio es que “la gente” local siempre sigue creando cultura y ahora lo hace utilizando los últimos instrumentos y soportes de la tecnología digital. Había quedado ausente de la percepción cultural el hecho de que desde hace algunos años en Morelos, sede del estudio realizado por Domínguez, la producción de cine y de audiovisuales comunitarios es cada vez mayor. Hace hincapié este autor en el hecho de que existe un lado ciego de la estadística cultural que por dificultades metodológicas y nociones industriales no considera otras formas de producción, como la que se da en procesos y contextos comunitarios. Es un gran logro de su estudio el presentar datos de campo sobre quiénes, cómo y dónde se realizan esas producciones en todo el estado de Morelos. Estos datos le permiten analizar la tensión que surge en las nociones y motivaciones que expresan la práctica de las industrias culturales en general, y en especial las cinematográficas y audiovisuales y las creaciones comunitarias. Discute las formas en las que convergen o se contraponen en el uso de herramientas, medios y soportes de circulación. Su conclusión es que ninguna de esas formas constitutivas de producir cultura pueden ser ahora consideradas como autónomas. No obstante, a pesar de que están en constante interacción convergente, como también lo afirma este autor, no necesariamente transitan todo el tiempo por los mismos intereses o formas de producción y circulación. Al contrario, utilizan una gran diversidad de otras figuras para producir cultura, a las que denomina *transacciones*.

Para aclarar este proceso utiliza el concepto de *laocultura*, es decir, aquella que se produce localmente, para demarcar o conjuntar tendencias creativas y de identidad y que ahora se desbordan hacia la producción de cine y de audiovisuales comunitarios. Hace notar Domínguez que se considera que estas creaciones tienen un enorme valor en la reproducción social, pero que no logran tener un valor en la industria cultural, por lo que los análisis de esta clase de producción cultural la definen como entidades cerradas que se “crean y circulan” únicamente en otra clase de

circuito. Se desdice, de hecho, esta noción a lo largo de toda la producción cinematográfica considerada industrial.

Termina su obra Domínguez llevando la discusión a las grandes contradicciones del desarrollo tecnológico digital y audiovisual frente a los problemas de la agenda pública global, anotando que las grandes problemáticas actuales como el cambio climático, la migración y el feminismo recorren en forma transversal las agendas locales, regionales y planetarias. Su conclusión nos debe hacer leer con gran interés su libro, pues afirma que, por todo lo anterior, “resulta un hallazgo sumamente esperanzador saber que las obras del cine y el audiovisual comunitario en Morelos están hablando, reflexionando y creando nuevos discursos sobre esos temas a través de la creatividad audiovisual comunitaria”.

Lourdes ARIZPE
Tepoztlán, Morelos, enero de 2021

Presentación

A lo largo de este texto abordaré la cultura comunitaria a partir de una expresión concreta: el cine y el audiovisual comunitarios, y para hacerlo me propongo reconocer los elementos y contextos en los que el cine comunitario se produce en los entornos digitales, y con ello, las prácticas comunitarias realizadas en torno al trabajo de esta forma de crear y producir cultura. Considero que el cine y el video digital comunitarios, lejos de ser un universo cerrado y autónomo, cada vez más son convergentes con otros escenarios de la producción cultural que se expresa en forma de distintas transacciones a lo largo de todo su proceso de creación, realización y circulación.^[1] La parte empírica de este trabajo se desarrolló entre 2017 y 2020 en diversos municipios del estado de Morelos, entidad federativa ubicada en la zona central de la República mexicana.

La hipótesis que orienta este trabajo es justamente que, por tradición, las nociones que definen los diversos escenarios de la producción cultural del cine y el audiovisual, entre los que se encuentra el cine comunitario, han sido definidos en los nuevos entornos digitales predominantemente a partir de una noción industrial y de mercado, y son las que paradójicamente han sido retomadas muchas veces por las mismas

[1] Si bien defino en otros apartados de este libro las nociones de convergencia y transacciones de manera más amplia, me parece importante establecer desde aquí que entiendo a la convergencia como el fenómeno en el cual diversos escenarios de la producción cultural se entrecruzan en distintos momentos de la creación, producción y circulación de obras y bienes culturales; y a las transacciones, como las prácticas que median los diversos niveles de intersecciones dentro del proceso de convergencia.

políticas culturales^[2] en forma de legislaciones, programas, presupuestos, etcétera, para intentar compensar desigualdades y desequilibrios, y con ello, intentar gestionar la interculturalidad que se presenta entre estos.

Serían, pues, este conjunto de ideas las que se utilizarían para definir lo que debe entenderse por los diversos escenarios digitales de la producción de cine y audiovisuales, en donde su expresión comunitaria es casi siempre concebida al margen de la industria cultural, confinada a una práctica autónoma y, por lo tanto, distante y ajena a lo que ocurre en otros escenarios de la producción cultural audiovisual, con la falsa idea de que se encuentra alejada en sus *convergencias* y *transacciones* de factores como el desarrollo tecnológico, el financiamiento y las estrategias de distribución, exhibición y circulación, entre otros ámbitos. Bajo este supuesto, tales nociones que explican el cine comunitario digital, en función de una categoría cerrada, serían las que dificultan definirlo y articularlo con relación a otros campos que ahora inexorablemente lo configuran, como el intercambio cultural transnacional, la radiodifusión, las telecomunicaciones, los derechos de autor y los derechos culturales.

En este contexto, este estudio aspira a establecer puntos de referencia y conceptos que permitan avanzar en la construcción de un andamiaje y nuevas categorías que definan los diversos escenarios de la producción y circulación del cine y el audiovisual digital, en donde el cine comunitario participe como una forma de creación cultural convergente que no se defina como una categoría delimitada y cerrada, sino que sea descrito en

[2] Partamos de las definiciones descriptivas, y no teóricas, de que una política pública o cultural es lo siguiente: *a)* un conjunto (secuencia, sistema, ciclo) de acciones, estructuradas en modo intencional y causal, en tanto se orienta a realizar objetivos considerados de valor para la sociedad o a resolver problemas cuya solución es considerada de interés o beneficio público; *b)* acciones cuya intencionalidad y causalidad han sido definidas por la interlocución que ha tenido lugar entre el gobierno y sectores de la ciudadanía; *c)* acciones que han sido decididas por autoridades públicas legítimas; *d)* acciones que son ejecutadas por actores gubernamentales o por estos en asociación con actores sociales (económicos, civiles), y *e)* acciones que dan origen o forman un “patrón de comportamiento del gobierno y la sociedad” (Aguilar 1996).

relación con todas las distintas formas que lo componen en sus intercambios con otras tantas maneras de creación audiovisual en el ámbito local y global, sin por ello despojarlo del espíritu creativo y de colectividad que lo definen.

Es claro que entre las diversas definiciones sobre el cine comunitario que deben retomarse están las que le asignan en la práctica las propias comunidades creadoras de obras cinematográficas y audiovisuales. Dentro de estas múltiples nociones del cine comunitario, es difícil, como se verá en diversos apartados de este libro, separar al cine comunitario de otras formas de participación cultural, de la gestión y de las expresiones artísticas comunitarias y colectivas que se dan horizontalmente. Precisamente por ello, al analizar estas convergencias y transacciones se abre la posibilidad de comprender los nuevos escenarios de la producción audiovisual comunitaria, y en ese mismo sentido, la forma en la que estas ideas son adoptadas por políticas culturales en sus diversos órdenes: federal, estatal y municipal. Es en esta búsqueda en la que pueden estar, tal vez, las claves en que los diversos niveles de gobierno y sus instituciones pueden ser verdaderos facilitadores que adviertan las correspondencias y conexiones, así como las tensiones, los conflictos y la polarización entre los diversos escenarios de la producción cultural, sobre todo ahora, con las posibilidades de producción audiovisual que se han dado con la digitalización.

Para argumentar este tema, el objetivo es analizar la noción de *cine y audiovisual comunitarios*, no en función de lo que limita y lo hace distinto a otros escenarios de la producción cultural del cine y el audiovisual, sino a partir de sus convergencias y de las distintas transacciones que ocurren a lo largo de su proceso. Esto, especialmente en dos ámbitos que lo definen y lo unen a una conceptualización del cine en su significado más amplio y ontológico: el primero de ellos, la creatividad, como su componente primigenio, y el segundo, su faceta colectiva, que vive y se alimenta del talento individual para realizarse en procesos de creación artística para la producción, lo que daría paso luego a novedosas formas de circulación comunitarias, todo esto, desde un marco de referencia antropológico.

La propuesta de este estudio es explorar otra perspectiva del cine y audiovisual comunitarios conforme a sus relaciones e interdependencias para que se comprendan en sus transacciones, es decir, dentro de un *sistema de interconexiones*, a partir del análisis y descubrimiento de sus procesos creativos, contextos y transformaciones, desde las nociones *ontoculturales* y *laoculturales* que los definen. Con ello, también me propongo articular la creatividad individual y colectiva que da origen a la producción del cine y el audiovisual comunitarios desde su interacción con diversos agentes y procesos de la producción cultural.

Como se verá a través de este texto, el cine y video comunitarios son en sí mismos heterogéneos y diversos, puesto que existen muchas formas en las que se producen y distribuyen. Por ello, es importante describirlos y analizarlos, más que en términos de sus diferencias, a partir de sus convergencias y transacciones con otras formas de producción cultural. En el ámbito de la producción, por ejemplo, sería necesario reconocer las formas en las que se están produciendo, y describir los diversos escenarios en los que se están creando. Algunas preguntas al respecto serían ¿cuál es el proceso creativo individual y colectivo?, ¿quiénes lo están haciendo?, ¿de qué están hablando?, ¿qué instrumentos están utilizando?, ¿cómo se están organizando?, ¿con qué recursos lo están realizando?, ¿está presente o ausente la política cultural de algún nivel de gobierno en alguna etapa del proceso de la creación o producción?, ¿converge o no con la industria y con los nuevos canales de la distribución? En el caso de la circulación de las obras que se están creando, algunas cuestiones serían ¿se están distribuyendo?, ¿cómo se están difundiendo?, ¿quiénes las están divulgando?, ¿en qué infraestructura?, ¿quiénes las están viendo?, ¿está presente o ausente la política cultural?, ¿convergen o no con la industria y los nuevos canales de la distribución?

Es claro que la actividad cinematográfica y audiovisual en México se encuentra en un momento de *diversificación creativa*, dada la apropiación tecnológica por parte de diversos agentes que antes no contaban con el acceso a los medios de producción y circulación de películas y otras obras audiovisuales. Si observamos lo que ocurre en el ámbito de la creación audiovisual, nos encontramos ante expresiones materiales

que van más allá de entender lo comunitario en términos de registrar imágenes, manipularlas y compartirlas. Esta etapa plantea en principio reconocer escenarios que convergen en múltiples caminos, y es así que la convergencia otorga como noción básica un espíritu multidisciplinario en donde la creatividad comunitaria se intersecta con ámbitos antropológicos, económicos, sociológicos y tecnológicos en las características que lo definen.

En este sentido, en una buena parte de la notable producción de 2019 en México, que llegó a 216 largometrajes y 618 cortometrajes —las cifras más altas en la historia del país— se encuentran procesos industriales, pero también prácticas comunitarias que le dan sustento y sentido a muchas películas producidas bajo esquemas independientes, pues únicamente pueden ser posibles gracias a acciones colectivas y solidarias que son visibles, no solo durante la realización de la obra, sino también para hacer posible su circulación en medios convencionales y alternativos.

Esto es relevante porque en las circunstancias en que se plantean el diseño e implementación de políticas culturales en el ámbito cinematográfico y audiovisual en México, no siempre se suele reconocer que hoy existen nuevos agentes culturales organizados, lo que los convierte en actores políticos que antes no tenían presencia en la agenda ni el debate público a la hora de aprobar una legislación, diseñar o construir un programa de apoyo y política cultural, o de establecer el rumbo de la acción pública en la materia, como lo hacen ahora de manera ordenada los documentalistas, los realizadores de cine comunitario, los organizadores de festivales de cine, los promotores culturales de cineclubes, etcétera.

Si bien en este texto, en los apartados sobre políticas culturales comunitarias, abordaremos las experiencias de algunos de estos programas en el estado de Morelos, queda claro que conocer la producción cultural de una comunidad resulta altamente complejo, puesto que cada práctica cultural encuentra una forma de expresarse y constituirse que no siempre resulta ser la misma. La creación y producción de artesanías, por ejemplo, encuentra distinciones respecto a las formas de organización de las fiestas patronales, a los talleres artísticos o las fiestas cívicas, entre otras formas de producción cultural comunitaria. Si bien pueden compartir

ciertas estructuras y formas de colaboración, e incluso algunas personas puedan participar al mismo tiempo en diversas actividades artísticas y culturales en la comunidad, encontramos que el teatro comunitario se organiza de manera distinta que la forma en la que lo hacen las orquestas de instrumentos de viento, el coro de la iglesia o los colectivos de creación artística. También son distintas las estrategias de autogestión que llevan a cabo los talleres de cartonería que las de quienes realizan cine y audiovisual comunitarios.

En este contexto, es evidente que dentro de la producción cultural, el tema del cine y el audiovisual constituye una práctica compleja, y como otras, especializada en sus distintas transacciones con otras formas de producción y circulación cultural. Por tanto, el uso del cine y el audiovisual, si bien es cada vez más extendido en la vida cultural de los grupos y de las personas que lo integran, en función de —aunque no exclusivamente— la posibilidad de apropiación tecnológica, resulta pertinente profundizar en el análisis y descripción de las prácticas comunitarias que se llevan a cabo dentro de estas formas de producción cultural en el estado de Morelos.

1

Los fundamentos

Hacia una definición del cine y el audiovisual comunitarios

Como se sabe, la práctica del cine comunitario no es nueva, pues a lo largo de la historia del cine y luego el video, antes analógico y ahora digital, se ha registrado la existencia de diversos grupos que se han apropiado de estos instrumentos para la realización de películas y contenidos audiovisuales, al margen de los circuitos industriales y de los medios masivos de comunicación. De cierta manera, el cine político y testimonial existe desde la misma invención del cine expresado en diversos trabajos por medio de las primeras vistas, o más tarde, con el denominado cine de ficción o documental. Muchas de las obras realizadas por estos creadores suelen ser definidas desde ese entonces como “cine comunitario”, pero ¿a qué se refieren y qué entienden como tal quienes han abordado y desarrollado el tema? En realidad, hay pocas definiciones cerradas sobre esta práctica, pero en tal caso, la mayor parte de estas resaltan que el cine y el audiovisual comunitarios se construyen respecto a sus referentes culturales, sociales y políticos.

Así, Gumucio (2014) vincula al cine y al audiovisual comunitarios como parte de una expresión en torno a la comunicación, el arte y la política. Su desarrollo se explicaría a partir de generar una comunicación directa con un interlocutor sin que existan de por medio otra *clase de agentes económicos e industriales*. Desde esta perspectiva, la motivación de la producción comunitaria partiría de la necesidad de representar políticamente a los grupos y comunidades utilizando un lenguaje propio. Una de sus funciones sería la de dar visibilidad y representación a los grupos que las realizan. Bajo este enfoque, el cine y el audiovisual comunitarios se

desvincularían de la producción industrial para acercarse más a los procesos de comunicación independientes y reivindicarse con “los excluidos y los silenciados”, ya que “involucra[n] y promueve[n] la apropiación de la producción y difusión por parte de la comunidad” (2014, 18). De esta forma, Gumucio aporta una definición operativa sobre el cine comunitario al establecerlo como

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 a largo plazo (31).

Aun cuando esta definición considera varios aspectos relevantes, deja de lado que el cine comunitario, sobre todo el que surge en las nuevas realidades digitales, no puede plantear su producción y circulación sin la existencia de *agentes* de otros escenarios de la producción cultural audiovisual digital, pues muchas de las múltiples convergencias y transacciones se refieren a la forma en la que se vincula con otros escenarios de la producción audiovisual, e incluso, respecto de algunas políticas culturales que se han diseñado e implementado en torno a estas prácticas. Hay que decir que estas políticas se han dado desde diversos frentes: desde las instituciones culturales, sociales y políticas, en ocasiones asimiladas por las comunidades y colectivos de creadores, pero, en otras también, enfrentadas total y radicalmente a sus nociones y supuestos de creación, producción y circulación.

Es por ello que uno de los propósitos de este estudio se refiere a describir y analizar los escenarios diversos en los que la creación digital del cine y el audiovisual comunitarios se expresa en cualquier manifestación, la cual, cabe decir, nunca es pura, pues es a veces independiente y organizada; otras, institucionalizada e individual, y otras tantas, basada en la intuición e improvisación de creadores y agentes culturales.

Tal vez por ello es importante trascender la expresión *cine y audiovisual comunitarios* y entenderlos dentro de las nuevas realidades digitales, entre convergencias y transacciones, en forma de *creatividad audiovisual comunitaria*. Considero, de este modo, a la creatividad audiovisual comunitaria como las ideas y procesos creativos que dan como resultado una imagen o una obra audiovisual donde se plasma una experiencia que puede ser individual o colectiva, pero que tiene como principal impulso creativo mediar, registrar, reinterpretar o preservar las prácticas culturales privilegiando la noción de colectividad y comunidad en las diversas etapas de creación, producción y circulación de la obra. Visto esto, propongo entender el escenario de la creatividad audiovisual comunitaria en el mismo sentido en el que Guillermo Bonfil se refirió a lo comunitario —al cuestionar muy tempranamente, incluso antes del uso extendido de otros muchos conceptos que fueron utilizados más tarde y que dieron origen a tópicos muy importantes, como el de cultura popular—, al señalar que no puede ser posible un proyecto sobre la cultura popular que se explique únicamente por la forma en la que el patrimonio cultural y los recursos culturales se distribuyen de manera desigual dentro de una sociedad, porque visto así, “no existen sino únicamente como carencias, como niveles inferiores de una cultura mal distribuida” (Bonfil 1991).

Al complejizarse estos escenarios, es necesario ubicar referentes y experiencias en otros países y regiones del mundo en los cuales el cine comunitario digital encuentra sentido en un entramado de creatividad audiovisual comunitaria en relación con políticas públicas que le dan respuesta. Un ejemplo de ello es un amplio y estimulante estudio sobre el cine comunitario en zonas conurbadas de las ciudades argentinas de Buenos Aires y Córdoba. En esta aproximación, Molfetta (2017) plantea al menos cuatro líneas que vale la pena seguir como componentes de lo que podría definir ahora al cine comunitario en Latinoamérica así como la forma en la que puede ser concebido desde sus espacios creativos y de políticas públicas: la primera es entender al cine comunitario como un acto de resistencia; la segunda, que estas prácticas culturales “desbordan lo estético”, en tanto llevan al proceso creativo comunitario del cine a otras funciones sociales al converger con muchos otros ámbitos de la

vida social, como la identidad, la apropiación crítica y la negociación de los valores dentro de los procesos de globalización y su relación con lo nacional; la tercera es que la digitalización de la producción comunitaria de cine y audiovisuales fue acompañada, en el caso argentino, de una política plasmada en una Ley de Medios de Comunicación Audiovisual,^[3] que creó “condiciones históricas excepcionales” y permitió una revitalización de la producción del cine y el audiovisual, construyendo nuevas estéticas y temáticas, y dando “frescura” al paisaje mediático. La cuarta línea se refiere también a los nuevos lenguajes con los que se retratan estilística y narrativamente los problemas de las comunidades retomando géneros cinematográficos tradicionales, aunque fuera de sus convenciones, en tanto que utilizan formatos como el documental para desarrollar un cine expositivo y de tesis con una gran intención narrativa-informativa, alternativa a la que utilizan los medios tradicionales. Este proceso documenta también que algunas veces los creadores que realizan obras comunitarias suelen incorporarse a los procesos industriales, brindando nuevas narrativas, estéticas y temáticas al cine de autor y a las series, así como a los programas de televisión bajo esquemas industriales (Molfetta 2017, 25-26).

Esta definición, que considera diversos y nuevos componentes de gran importancia para comprender al cine comunitario digital, que se expresa como algo concebido por la propia comunidad para ella misma, visibiliza con mayor claridad la existencia de otros agentes externos que participan a lo largo de todo el proceso creativo, de producción y de circulación del cine comunitario, tanto de manera horizontal como vertical, que pueden encontrarse en otros escenarios de la producción cultural, como gestores culturales, promotores audiovisuales, comunidades artísticas, asociaciones y organizaciones de la sociedad civil, funcionarios de

[3] Promulgada el 10 de octubre de 2009 por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, representó una nueva forma de reconfigurar el espacio radial y televisivo, articulando a diversos sectores institucionales, privados y de la sociedad civil. Con esta ley se reconoció y propició una articulación incluyente que asimiló diversos escenarios de la producción cultural audiovisual en Argentina (pública, privada, independiente y comunitaria).

instituciones cinematográficas e incluso productores de cine y televisión independiente y profesional, entre otros tantos.

Una noción de expresión de producción cultural comunitaria más amplia se encontraría también en las definiciones de Texeira (2009), quien define como comunidad interpretativa a todos los agentes relacionados en la producción cultural, y la capacidad de interpretar los símbolos y lenguajes de la obra. Es así que no solamente se considera a los creadores, gestores, promotores y exhibidores, sino también al público que es capaz de entender, descifrar y discernir el contenido en el sentido del escenario de la producción cultural y la obra de que se trate (113). Desde esta perspectiva, la tarea de formación de públicos pretendería justamente incorporar a más sectores de la población a esta comunidad interpretativa, y cuestionaría la estrategia de pensar que el acceso se trata solamente de llevar oferta cultural a las comunidades, si previamente no está dado el trabajo de proporcionar los elementos que le den sentido. Así, la experiencia del cine comunitario digital consideraría no solamente a los agentes que la hacen posible en todo su proceso creativo, de producción y circulación, sino que además integraría al público como un componente fundamental. En este sentido, dentro de estas convergencias y transacciones, no solo se encontrarían aquellas que se dan en el uso de artefactos y plataformas digitales de producción hegemónica, sino también las que tienen relación con las políticas culturales y con diversos programas, presupuestos y organizaciones, así como con el entramado en el que se encuentran en función de las fuertes presiones del mercado.

El papel de la antropología en el estudio de los nuevos escenarios de la producción cultural comunitaria: la ontocultura y la laocultura

¿Cuál es papel de la antropología frente a los cambios que experimenta la producción del cine y el audiovisual comunitarios? Si volteáramos hacia nuestras espaldas, miráramos cuarenta mil años atrás y nos preguntáramos ¿cuáles han sido los desplazamientos que hicieron posible que

nuestra especie alcanzara el nivel de complejidad en sus organizaciones sociales y el desarrollo técnico y tecnológico que conocemos?, nos daríamos cuenta de que la cultura, concepto de múltiples significados, explicaciones y representaciones, ocuparía un lugar prominente. Claramente, la cultura ocuparía un lugar central para explicarnos también las inequidades y desigualdades que han generado estas dinámicas. La antropóloga mexicana Lourdes Arizpe reconoce que los atributos que hicieron posible la evolución del *Homo habilis* a *Homo sapiens sapiens* pasan sobre todo por una muestra de colaboración comunitaria: transmitir experiencias y saberes sobre el mundo y lo que creemos de él.

En este largo proceso de generar conocimiento, compartirlo con otros y transmitirlo a otras generaciones, las nociones de cultura se han modificado, por lo que en los nuevos debates en el marco del Antropoceno, encontraríamos que una definición de cultura se referiría al conjunto de “significados activados a través de relaciones sociales que permiten a las personas transformar sus vidas y su entorno ecosistémico y planetario” (Arizpe 2019). En estos procesos, la cultura ha sido adoptada y referida para articular muchos de los ideales del ser humano, constituyéndose como un término que permite establecer diálogos, así como lugares y espacios para designar comunes denominadores entre las sociedades, construyendo futuros imaginados y compartidos. Pero paradójicamente, también se recurre a la cultura para justificar y propagar la barbarie, la manipulación, la superioridad, la intolerancia y el exterminio de la propia especie por ella misma.

En este devenir, la importancia radica en alcanzar puntos de referencia que permitan reconocer en la cultura los instrumentos para repensar un proyecto común que nos antecede milenariamente, y que se expresa y encuentra en nuestros innatos comportamientos creativos y de compartir las obras artísticas y culturales producidas en nuestras distintas realidades tecnológicas, analógicas o digitalizadas. Claramente, esto no quiere decir que debemos entender los comportamientos de crear y compartir de la especie como practicados por cada uno de los seres humanos y los grupos, pero la historia nos dice que, sobre todo en periodos críticos que han puesto en riesgo el futuro de la especie, se ha logrado

superar los obstáculos gracias a que somos proclives a fomentar acciones solidarias basadas en ideas y proyectos colectivos, así como a persuadir a otros a trabajar por el bien común o, al menos, para no obstaculizarlo. Retomando el discurso del escritor colombiano Fernando Vallejo (2011): “Nadie tiene la obligación de hacer el bien, pero todos tenemos la obligación de no hacer el mal”.

Para reconocer operativamente a la cultura, haré uso de las dos formas que distingue Arizpe que me resultan importantes para poder aproximarme teórica y metodológicamente al tema de la producción cultural del cine y el audiovisual comunitarios en el estado de Morelos, así como la forma en la que están siendo asimilados por las políticas culturales. La primera se refiere a entender la cultura desde su concepción ontológica, definida desde la *ontocultura*, esto es, observarla desde su génesis dentro del devenir humano, así como por la indagación filosófica sobre los orígenes y la naturaleza humana: “La ontocultura otorga a los seres humanos una capacidad de crear representaciones, ideas y acciones de las que carecen otras formas de vida en el planeta” (Arizpe 2019, 20).

El segundo término es *laocultura*, que define a la cultura como “un instrumento con aplicaciones políticas o normativas en el mundo” (Arizpe 2019, 20). Esta definición comprendería la “posibilidad de desarrollar opciones en materia de políticas públicas para organizar naciones, comunidades cívicas, grupos étnicos y unidades territoriales a través de la gobernanza y la política”. Con estos dos significados de cultura, me propongo evitar el traslape de los niveles de análisis encontrados muchas veces cuando el término es utilizado indistintamente para enmarcar tanto a las prácticas culturales impulsadas por la creatividad humana como a la manera en la que la acción pública expresa estas prácticas, “en los confusos discursos sobre derechos culturales, identidades y políticas culturales de nuestros días” (2019, 20).

Las formas en las que la cultura se establece como un factor que participa en la configuración de los Estados-nación ha propiciado, al mismo tiempo, que el sentido de la ontocultura se coloque muchas veces en segundo plano, confundiéndolo discursivamente con sus elementos laoculturales. El término laocultura permite entonces desdoblar la cultura

misma de lo que debería denominarse en realidad como una “política de la cultura”, que conllevaría a comprenderla en función más de las estructuras políticas que de las prácticas culturales y los impulsos creativos que le dan origen. Con esta forma de entender los procesos laoculturales, las políticas de la cultura dialogarían más con las distintas inequidades, accesos e instrumentos que conciben, diseñan, implementan y, en algunos casos, evalúan los Estados-nación contemporáneos, que se encuentran en su mayor parte “gestionando la diversidad” como su forma principal de gobernanza.

Estas reflexiones invitan a pensar que los discursos que definen la identidad y su relación con otras identidades deben observarse desde una perspectiva más amplia, que no sea solamente la de explicarlas a partir de las diferencias que se descubren en los escenarios de la producción cultural de acuerdo con los diversos grados de apropiación tecnológica y del consumo cultural, en el marco de una compleja forma de globalización de mercancías y del capital. Si bien estos procesos han sido estudiados desde diversas propuestas, en ocasiones dejan de lado el sentido ontológico de la cultura, en tanto que “describen la mezcla de las culturas” muchas veces sin proponerse explicar el “proceso, el contexto y las transformaciones de estas mezclas” (Arizpe 2019, 39).

Con ello, al colocar la creación que motiva la producción cultural bajo la lectura teórica de la ontocultura, se permite reconocer, en principio, que quienes participan en la realización de obras y bienes culturales se relacionan con las creaciones humanas desde el sentido que les da su lugar en el mundo, no solo para expresar su diversidad cultural por medio de la experiencia individual, sino como “creadores y cultivadores de flujos de significados que hacen posible para los seres humanos analizar este mundo y cooperar para navegarlo, moverse a través de los rápidos en una travesía común, cuyos itinerarios precisos hacia el futuro no podemos comprender plenamente todavía” (Arizpe 2019, 49).

La ontocultura no se relaciona con el concepto estático de la vida, sino con la experiencia vital y, por lo tanto, se identifica con la creatividad desde un sentido dinámico. Estas definiciones nos llevan a pensar en estrategias teóricas que propicien la construcción de una nueva sociedad

dentro un nuevo orden mundial, que podría ser el de un nuevo *cosmopolitismo o cosmopolítica* que, en el marco de las relaciones de poder nacionales, consista en describir y teorizar sobre otra clase de transacciones. Esta nueva concepción del cosmopolitismo alude a una nueva era de reflexión de la modernidad, en un momento en que el capital rompe las fronteras nacionales (Beck, en Arizpe 2019). El cosmopolitismo es un concepto que se contrapone en cierta medida al de globalización, en el sentido de que este se refiere sobre todo a la libre circulación del capital y, en esa misma inercia, “intenta propagar ideas y prácticas” predominantemente occidentales. El cosmopolitismo, en contraparte, “enfatisa la empatía, la tolerancia y el respeto por otras culturas y valores”. El cosmopolitismo se propone como una experiencia dialógica, “un emprendimiento colectivo, creativo, más allá del individuo” (Werbner, en Arizpe 2019). El marco del cosmopolitismo se plantea sobre todo como un horizonte ético. Este marco cosmopolítico retomarí­a la diversidad no solo en términos culturales, sino también de género, de preferencias sexuales y políticas, etcétera. Todo esto estaría estableciéndose en el contexto de una transición de sustentabilidad, lo que implicaría una redefinición de las relaciones entre el Estado-nación y las empresas dominantes en el mercado para reequilibrar sus poderes y responsabilidades.

No sería deseable que nuevamente sean las políticas culturales, es decir, las formas de entender la loacultura por encima de la ontocultura, las que definan o intenten, muchas veces desde ideas centralistas y el gabinete de las burocracias, guiar o apropiarse de los impulsos y procesos ontoculturales de las comunidades, pues si bien en estos procesos pueden existir intercambios afortunados entre las inercias de la política cultural, de voluntades ideológicas de los programas e incluso del mercado, también están y deben ser respetadas aquellas que tienen como respuesta el derecho inalienable a la resistencia cultural.

Visto así, la antropología resultaría necesaria para crear el registro de patrones emergentes que permitan desplazar la mirada al aproximarnos a las nuevas formas de producir cultura, discerniendo tanto la perspectiva ontocultural y la loacultural en la conformación de nuevos escenarios ecocosmopolíticos. Con estas categorías de análisis, sería posible

identificar que las obras que se crean y se ven forman parte de una serie de transacciones simbólicas, económicas y políticas que expresan, más allá de los niveles de producción industrial, estatal, independiente o comunitario —concepciones definidas muchas veces paradójicamente no desde los productores o gestores de cultura, sino principalmente desde el mercado y desde las políticas culturales que han adoptado de manera inercial varias de estas connotaciones—, nuevas formas inesperadas de producción cultural. Esto implica también plantearlos en función de la urgencia de generar marcos de renegociación frente a las inequidades y desequilibrios presentes.

Lo comunitario como categoría antropológica de análisis

En el camino de analizar las convergencias y transacciones de la creatividad audiovisual comunitaria, la antropología permite aproximarnos a su práctica, puesto que muchos de sus componentes se relacionan con temas a los que ha dedicado su atención en diversas temporalidades y desde distintas perspectivas: la identidad, la diversidad cultural, la apropiación tecnológica, la representación. Como se ha dicho, el objetivo de este estudio es proponer una definición de cine comunitario más amplia y flexible a partir de revisar sus componentes creativos vistos a través de sus expresiones ontológicas —que identifico como *ontocultura*—, así como de sus aspectos institucionalizados —la *laocultura*—, en tanto la creatividad audiovisual comunitaria sea entendida como un “proceso en desarrollo” y dentro de un “sistema artístico” que le permite articularse conceptualmente con otros escenarios de la producción cultural, como estaría ocurriendo en el marco de la convergencia cultural.

El sentido de lo comunitario en la creación artística y la producción cultural cuenta con diversos significados según sea el enfoque con el que se le observe. El más generalizado se refiere a las acciones que realizan un grupo de personas que se reconocen como parte de una misma identidad cultural o una compartida, para realizar una obra en referencia y para el grupo que lo produce. Si bien esta definición básica contiene

los elementos que configurarían una práctica comunitaria para realizar una obra artística y cultural, haría falta vincularla con otras prácticas que llevan a cabo las comunidades cuando experimentan un acto creativo colectivo. En todo caso, deberían considerarse las formas culturales para materializar las obras, así como las convenciones sobre el tipo de creación, tales como la forma, el formato, el género, el estilo, el lenguaje expresivo y los soportes materiales para realizarlas. Al mismo tiempo, faltaría agregar a esta primera descripción los pasos a seguir una vez que la obra creada colectivamente se representa, se reproduce y se socializa. Más aún, tal vez sería necesario considerar la forma y los mecanismos para compartirla al interior de la comunidad y con otros grupos, e incluso pensar en integrar a esta definición las estrategias de la comunidad para procurar su reinterpretación, su preservación y memoria.

Otra categorización recurrente es la que suele asociar lo comunitario con quienes lo producen, casi siempre con referencias principalmente a los grupos históricamente excluidos, como los pueblos originarios en el caso de México, o también a los grupos afrodescendientes. A estas comunidades suele ubicárseles en contextos específicos y en entornos rurales o semirurales, aunque las prácticas comunitarias se ubican y reconocen también en otros grupos y colectivos en entornos urbanos. Cuando se les observa en las ciudades, se les ubica más en las zonas periféricas y marginadas de la urbanización. También suele asociarse lo comunitario con los espacios en donde la vida cultural de las comunidades se lleva a cabo, muchas veces en escuelas, iglesias, centros cívicos locales, y también dentro de la infraestructura cultural (bibliotecas, casas de cultura, etc.). Algunas posturas, incluso, definen y vinculan la cultura comunitaria con la vida espiritual de una comunidad. Esto dota a la producción cultural material e inmaterial de una connotación más amplia que la definiría con respecto a otras nociones de la expresión cultural, sobre todo cuando se trata de prácticas culturales que no dividen la vida social de la producción cultural y las prácticas religiosas, pues aquí todo se correspondería y formaría parte de una totalidad.

Todas estas referencias se materializan en procesos colectivos que consideran el trabajo individual como parte de una relación entre lo

que se crea y reproduce para la comunidad. De esta forma, el mundo que constituye el contexto comunitario se expresaría en la producción y prácticas culturales de los grupos que las realizan, y con ello, lo que se comunica como parte de los elementos identitarios que reconocen y que les dan sentido a su pertenencia.

Dentro de la antropología, el término *comunidad* es una definición que se mantiene en discusión, pero continúa en uso para designar a diversos grupos y sociedades humanas, así como sus contextos. En muchas ocasiones, se refiere a nociones tales como un grupo que está conectado por una serie de lazos sociales y simbólicos. De acuerdo con Gregory (2017), este término fue usado por la antropología desde hace varias décadas para referirse a los grupos tribales y seminómadas del África subsahariana, para posteriormente designar minorías urbanas y personas desplazadas en el mundo. Una de las dificultades dentro del uso del término es justamente que si bien suele designar un conjunto de personas, los mismos significados e ideas que le dan sentido podrían extrapolarse a un grupo más numeroso de individuos. La propia idea del Estado-nación estaría aludiendo a una referencia comunitaria, en tanto utiliza los mismos elementos para constituirse y definirse a sí misma, otorgando en esta construcción simbólica lo que en el imaginario de un país se denomina conciencia o pertenencia nacional. La comunidad, como término, es también cada vez más utilizado para designar a un grupo de personas vinculadas a través de internet y sus redes sociales, creando a su vez lugares virtuales definidos en el ciberespacio (2017).

En este sentido, la observación participante y el trabajo de campo como una metodología característica de la antropología fueron utilizados para el estudio del comportamiento humano y colocaron a esta disciplina especialmente interesada en la comunidad y sus prácticas, la cual, en estos términos, se entiende como la relación que se da entre *un lugar* (físico o virtual), *las personas, su identidad y su cultura*. No obstante que los parámetros antropológicos para definir a una comunidad estarían de cierta forma establecidos, es cada vez más recurrente encontrar diferentes referencias sobre lo que designa a la comunidad y a lo comunitario desde la perspectiva de la producción cultural, pues el término es usado

de manera recurrente en diversos campos del conocimiento debido a que evoca una gran variedad de significados, presunciones e imágenes (Amit y Rapport, en Gregory 2017). Esto ha suscitado muchas veces la tergiversación de su sentido más convenido, como cuando se utiliza, por ejemplo, por ciertas políticas públicas para justificar otros propósitos. Para ilustrar este ejemplo, Gregory señala un caso específico en Inglaterra, cuando dentro de una transición en la legislación británica en diversas materias como salud, conductas antisociales y políticas locales, resultó cada vez más recurrente el uso de referencias tales como “derechos comunitarios”, “soluciones comunitarias” o “cuidados comunitarios”, todo esto como una forma de implementar instrumentos y programas de acción pública desde una ideología más del lado del libre mercado, en tanto el uso de lo comunitario justificaba en la narrativa política y social el papel del Estado en asuntos públicos, fragmentando sus responsabilidades hacia toda la sociedad, o en todo caso, hacia todos los demás sectores que conforman la población (Gregory 2017).

Para nuestro tema, la categoría de lo comunitario aludiría en el caso del cine a una serie de prácticas que se encuentran alrededor de la creatividad y la producción y reproducción del cine y el audiovisual. En este sentido, la perspectiva antropológica a la producción cultural cinematográfica y audiovisual, resulta importante en tanto abre los marcos de entendimiento más allá del análisis de las obras en modo de textos o tan solo como una colección de películas, y propone una mirada desde la creación cultural, al analizar y describir el papel de los actores, las prácticas y los procesos, en este caso, las que se refieren a un marco delimitado en lo que denominaremos *cine y audiovisual comunitarios*. Este sentido de lo comunitario compuesto por prácticas, actores y procesos no solamente se refiere al hecho de concebir una idea y llevarla a cabo, sino también a todos los demás agentes y ciclos que le dan una distribución y una exhibición por diversos medios. Dentro de esta lógica, por lo tanto, estudiar al público del cine y el audiovisual comunitarios ocupa también un lugar central.

2

Sobre las convergencias y las transacciones culturales

Las convergencias

Hacia algunas definiciones de convergencia cultural

Desde hace algunos años, la convergencia como marco de aproximación teórica ha sido utilizada para analizar los nuevos escenarios de la producción cultural que en términos generales se encuentran definidos por dos polos que convergen por la aparición de instrumentos y plataformas digitales: por un lado, el que desde los corporativos o agentes productores de cultura que poseen y dominan los medios de producción, las estructuras y los medios para generar productos culturales y distribuirlos por ventanas tradicionales, y las que se van abriendo por la tecnología; y por el otro, por la capacidad de que otros agentes productores de cultura, algunos preexistentes y otros que se van generando, cuentan con mayor posibilidad de producir y hacer circular bienes y obras culturales.

Es importante señalar que las aproximaciones al estudio de la convergencia han vinculado y echado mano del corpus teórico y epistemológico de diversas disciplinas como la antropología, la sociología, la comunicación, la economía, la ciencia política y el derecho, así como de la economía política, los estudios culturales y las políticas públicas. Esto ha dado como resultado no solamente una mayor comprensión de los procesos tecnológicos y de concentración vertical y horizontal de los mercados, sino también la aparición de nuevas formas y prácticas de creación de bienes y servicios culturales, y apropiaciones materiales y simbólicas que han dado lugar al surgimiento de nuevos agentes en cada etapa de los procesos convergentes en la producción cultural.

En retrospectiva, las primeras nociones de la convergencia se establecieron a partir de una visión industrial al referirse a las formas corporativas que fue tomando la organización del capital y las inversiones de las empresas que lo articulan. Estas formas corporativas surgieron no solamente desde las nociones del capital; también lo hicieron desde planes corporativos políticamente centralizados y verticales. Es así que la convergencia ha sido utilizada como concepto para describir y analizar desplazamientos tecnológicos y técnicos que van desde abordar las formas en las que una realidad análoga se ha transformando a una digital, hasta la de concebir una nueva forma de interacción entre la tecnología y las formas tradicionales de comunicación e intercambio de información.

En los últimos cuarenta años, se encuentran distintas reflexiones teóricas que giran alrededor de la convergencia, que van desde las amplias reflexiones sobre los medios de comunicación realizadas por McLuhan y Nevitt (1972, 1996), otras acerca de las telecomunicaciones y los medios que trascienden por medio de la tecnología sin fronteras físicas de De Sola Pool (1993); otra más en relación con las primeras intersecciones de los medios y los contenidos, visto por Negroponte (1995); la visionaria interrelación entre la televisión y el internet advertida por Thompson (1999); la convergencia como noción de multiplataformas de emisión y la separación entre medios tradicionales y nuevas formas de difusión de información noticiosa, apoyada por el internet y las computadoras, lo cual ha sido señalado por Pavlik (2004), y la convergencia vista desde las industrias culturales de Jenkins (2006). Estos y otros autores y autoras han puesto en evidencia que buena parte de las sociedades humanas enfrentan un cambio globalizado que obedece al desarrollo de la tecnología y las telecomunicaciones, y con ello, se transita hacia nuevas formas de producción cultural.

Durante mucho tiempo, los escenarios de la producción cultural se tornaron hacia nociones muy delimitadas para comprender las formas de producir cultura: la hegemonía, lo subalterno, y en medio, las negociaciones, apropiaciones y resistencias, que dejaban el cambio cultural en manos de gradaciones o definiciones bastante conceptualizadas de acuerdo al fenómeno. En este sentido, los caminos para explicar la

pertinencia de la convergencia como categoría de análisis dentro de los escenarios de la producción cultural, parten de comprenderla a partir de sus múltiples significados en el ámbito de su relación con las expansiones del mercado y la organización corporativa de las inversiones, pero también, en su interacción con la expresión de la creatividad, la identidad y sus apropiaciones individuales y comunitarias por parte de los portadores y creadores de cultura en un ámbito digital. En este sentido, se propone entender la convergencia desde una visión más amplia de la que ha venido teniendo desde una mirada predominantemente tecnológica y económica, configurándola como una convergencia cultural, que articule las tensiones e intersecciones entre la hegemonía, las prácticas comunitarias, independientes e industriales dentro de la producción y circulación cultural.

El término *convergencia*, en el nuevo entorno de la producción cultural, reviste, por lo tanto, diversas acepciones que enmarcan sobre todo las nuevas formas en la que los medios de comunicación y las prácticas de los espectadores interactúan en un entorno complejo y multifacético. Las formas emergentes de creación, gestión y promoción por parte de actores independientes establecen convenciones alternativas no solamente para desarrollar proyectos comunitarios, sino también para difundirlos. Estas acciones propician el surgimiento de creadores que dan visibilidad a nuevas formas de recepción del público, quienes interactúan con los contenidos dentro de un proceso multidimensional. Me parece entonces que a partir de reconocer las diversas convergencias del cine y el audiovisual comunitarios, es posible crear nuevas categorías de análisis que permitan conocer, desde la creación de obras audiovisuales independientes y no profesionales, la diversidad cultural en el ámbito cinematográfico y audiovisual que se está generando en el país a partir de la apropiación de la tecnología.

Este proceso de interacciones, intercambios y disputas se estaría dando en el marco de una cultura horizontal y vertical en la que interactúan expresiones de participación cultural, políticas culturales, instituciones, corporativos mediáticos de telecomunicaciones, de tecnología y de entretenimiento. Cabe precisar que en los primeros años del siglo XXI, la

academia empezó a mirar hacia la apropiación de los contenidos que realizaban los diversos públicos para reinterpretarlos y compartirlos. Con el desarrollo tecnológico y la necesidad de abrir nuevos mercados para comercializarlos, el uso de artefactos, como teléfonos celulares, tabletas electrónicas, cámaras domésticas de alta definición y computadoras con acceso a *software* de edición, acompañó la expansión de internet y de las redes sociales como práctica cotidiana de comunicación, en un inicio por parte de ciertos sectores de la sociedad en países desarrollados, pero que con el paso de los años se ha expandido cada vez a más territorios del planeta. Esto propició que un cierto número de personas tuvieran la posibilidad no solamente de reinterpretar y recrear los contenidos, sino también de compartirlos en definiciones digitales.

Henry Jenkins observó estos escenarios y, así, denominó como *convergencia cultural* a las nuevas formas en las cuales los corporativos transnacionales de producción de contenidos, películas y series, entablaban demandas en contra de sus más fieles fans, y a fin de apropiarse de sus productos, los manipulaban, reinterpretaban y compartían, a su vez, con otros fans. Este fenómeno demostraba para Jenkins que la convergencia resultaría ser entonces un proceso que haría encontrar las inercias corporativas de arriba hacia abajo con las de abajo hacia arriba, dirigidas ahora por los consumidores de películas, series y contenidos (Jenkins 2006). Las primeras reflexiones en torno a estas prácticas dieron lugar a considerar que se estaban gestando nuevas formas de participación cultural a través de la creación de nuevos contenidos que no solamente se estaban dando a partir del *mainstream* o de los corporativos transnacionales, sino que se presentaban en diversos contextos de la producción y el consumo cultural. Esta reorganización de los consumos puso en evidencia que el público pasivo se convirtió en un público en movimiento, versátil, propositivo, diverso y múltiple en las posibilidades digitales, y en las formas en las que ahora se acerca a la producción cultural.

De acuerdo con las reflexiones de Jenkins sobre los escenarios futuros, la relación entre la *convergencia corporativa* y la cultura participativa produciría una realidad en la que convivirían dos formas de producción de contenidos audiovisuales: por un lado, la generada por los medios

consolidados, con fuerte presencia en el mercado, y por otro, la realizada mediante esquemas alternativos, los cuales presentan mayor diversidad cultural, innovación y originalidad. Es importante señalar que dado que la convergencia digital en todos los medios y soportes implica una gran inversión en el mediano y largo plazo, una característica de la convergencia corporativa es la integración vertical de las empresas de diversos sectores relacionados. Por ello, es cada vez más común que la integración de otros ámbitos determine también la oferta de contenidos. Paradójicamente, esta integración favorece la concentración de medios a partir de las alianzas de capital, reduciendo así las ofertas con perfiles diferentes a los establecidos. En síntesis, se observa que una mayor diversidad de medios y soportes, más que diversificar, en ocasiones tiende a concentrar la producción y distribución de contenidos.

Podría decirse, entonces, que esta idea de la convergencia, vista como un fenómeno que se expresa como una consecuencia de los procesos de globalización que da lugar a nuevas dinámicas en los flujos culturales transnacionales, ha sido descrita y analizada desde diversas propuestas teóricas, como la de García Canclini (1990; hibridación); la de Appadurai (2001; indigenización), o Hannerz (1998; creolización), entre otros. Si bien en cada uno de estos planteamientos existen diferencias sustanciales, en todo caso los unifica la necesidad de hacer visible la figura de sociedades y personas que más que adoptar ciegamente los procesos de la globalización, entablan diálogos y negociaciones con lo que circula dentro de la cultura global. La idea es que en lo local es donde se expresa lo global, lo que genera nuevos espacios de producción y consumo culturales.

La convergencia desde la participación cultural

La participación cultural es un concepto utilizado dentro del estudio de la convergencia cultural y de medios para referirse a una nueva forma de apropiación de los instrumentos y artefactos tecnológicos que llevan a cabo las personas para generar nuevos contenidos audiovisuales, pues

utilizan los mismos canales de distribución que los productores de contenidos corporativos y hegemónicos. En esta transición se encuentra el proceso de ser solamente espectadores y consumidores de contenidos, a volverse creadores. Cuando centramos este análisis en el uso de los instrumentos domésticos que reproducen imágenes y sonidos, este marco se abre, sobre todo porque se considera que no toda obra que se produce busca necesariamente insertarse dentro de un proceso industrial, como se define de manera casi automática cuando se habla de los estudios de las industrias culturales o creativas. No se trata de pensar ingenuamente desde una postura esencialista de la cultura que establezca que estas expresiones son inmaculadas y provenientes de una inspiración prístina. Se trataría, más bien, de comprender que son el resultado de un impulso humano por apropiarse y reinterpretar el entorno, y con ello, expresar una identidad desde dónde experimentarlo. Como lo apunta Bergua (2016, 282), “esas imaginaciones, a su vez, tienen vínculos que van de la mezcla a la paradoja, con los dos tipos de saberes, la imaginación y el saber práctico”.

Las definiciones de Henry Jenkins (2006) acerca de la convergencia en *Convergence Culture* derivaron en muchas otras formas de comprender las múltiples relaciones entre medios y consumidores en el marco de una convergencia cultural. Jenkins plantea que para comprender el nuevo ecosistema de medios, tenemos que alejarnos de determinismos tecnológicos y dar paso a la comprensión de un contexto complejo, en donde una nueva clase de relación se está dando entre los contenidos de los corporativos mediáticos y la que llevan a cabo los consumidores y usuarios de estos medios. Originalmente, como se ha dicho, Henry Jenkins propuso el término *cultura participativa* para definir una nueva forma de producción cultural con la cual los grupos de fans se apropiaban de los contenidos de los grandes corporativos de comunicación y generaban una reinterpretación y nuevos usos para compartirlos en comunidades, lo que despertaba una reacción legal por parte de las empresas al ver afectados sus intereses, en cuanto a los derechos de autor. No obstante, el término se ha venido desarrollando y se ha utilizado para aproximarse a otro tipo de realidades y espacios de investigación: “Ahora

hace referencia a un conjunto de grupos distintos que utilizan la producción y distribución mediáticas para satisfacer sus intereses colectivos” (Jenkins, Ford y Green 2015, 26). En estos nuevos contextos se “plantea que el potencial de los medios digitales nos brinda un catalizador para reconceptualizar otros aspectos de la cultura: exige la necesidad de replantear las relaciones sociales, reimaginar la participación cultural y política, revisar las expectativas económicas y la reconfiguración de las estructuras legales” (27).

En los escenarios actuales de producción de contenidos audiovisuales, donde la convergencia tecnológica ha establecido nuevas formas de realización y circulación de obras independientes —algunas de estas utilizadas para generar obras que, por ejemplo, giran en torno al patrimonio cultural inmaterial, así como su preservación y divulgación—, es importante advertir que

no todas las convergencias utilizan la creatividad de la misma manera ni con el mismo impacto cultural [...]. Si queremos comprender las prácticas actuales de la creatividad y las industrias creativas en la lógica del momento actual, debemos replantear los viejos vocabularios y gramáticas que se han utilizado para describir la producción creativa (Banet-Weiser 2011, 641).

De esta forma, la participación cultural se referiría al proceso que propicia un mayor acceso a la producción de bienes culturales y una multiplicación de los canales de distribución y difusión, poniéndolos al alcance de un mayor número de ciudadanos. En este ámbito, si bien los productores independientes encontrarían esquemas de producción más accesibles, no contarían con canales de distribución y exhibición, por lo que tendrían que crear medios alternos o utilizar creativamente los canales de la industria mediática.

Dentro de este desplazamiento teórico, los creadores han dejado de ser vistos como agentes culturales organizados que generan o consiguen equipamiento cultural, para ser concebidos también como mediadores culturales que establecen una relación distinta con el público. No obstante,

prevalece la visión de los creadores y sus obras desde la perspectiva de las industrias culturales. Es decir, en términos de intercambios, flujos e inequidades, para dejar de lado los aspectos que nos lleven a preguntarnos quiénes, cuáles y cómo son las obras que producen, y expresan y dialogan con el otro bajo la *creatividad audiovisual comunitaria*.

Es claro también que dentro de las dos esferas que planteaba originalmente Jenkins existen muchas otras que se encuentran interactuando entre la verticalidad corporativa y la horizontalidad de la participación cultural. Una de estas esferas es la participación pública o, mejor dicho, de las instituciones, presupuestos y programas que componen las políticas culturales. Otra resulta de las múltiples conjugaciones entre las inercias corporativas con las de la participación cultural, que en algunos casos coinciden y en otros entran en conflicto. Estas tensiones no solamente tienen que ver con las formas de apropiación de los medios de producción y distribución de los contenidos y las obras culturales, sino con su apropiación simbólica.

Al expandirse el uso del internet y las redes sociales a mayores regiones del mundo, las etiquetas euroamericanas para describir las diversas facetas de la participación cultural resultan insuficientes para explicar las múltiples formas de participación que se están presentando en otros países periféricos, y sus implicaciones sociales, económicas y políticas. Como señala el mismo Jenkins, necesitamos de un vocabulario más refinado para distinguir los modelos de participación cultural, especialmente cuando la retórica de la participación ha sido apropiada por las instituciones que han hecho muy poco para generar una mayor equidad y mecanismos participación cultural.

De esta forma, los puntos polarizados entre la industria corporativa de los medios, frente a lo que Jenkins denomina cultura colaborativa por parte de los consumidores y los ciudadanos, abrió un espacio para hacer visible las múltiples formas de participación que van más allá de producir y generar contenidos, pues surgen también nuevas figuras claves para analizarlos, diseminarlos, hacerlos circular y alargar su vida en un contexto multimediático y multiplataforma. Esta manera de generación de contenidos y sus prácticas no pueden reducirse únicamente a formas

originales de apropiación de productos mediáticos y corporativos, pues son utilizados, a su vez, para el activismo social, la participación política y nuevas formas de construir comunidad. En este sentido, es importante señalar que no todo lo que se comparte o se sube en línea puede ser considerado como parte de la cultura participativa, pues para ser considerado como tal debe reconocerse, por parte de quien produce o reproduce la obra o el bien cultural, la intención de establecer una relación horizontal al margen o en contraposición a los intereses corporativos, aun cuando se pueda converger en canales y redes con sus contenidos.

Esta nueva convergencia está dada al mismo tiempo en la utilización de canales de comunicación digital y plataformas de contenidos como YouTube, donde conviven obras de entretenimiento realizadas por los corporativos mediáticos, así como videos de activismo social, documentales comunitarios y otras expresiones creativas audiovisuales. Estas expresiones se han venido estudiando en diversos campos de la producción cultural, creando y estableciendo nuevos conceptos y categorías, lo que ha pasado a una reflexión cada vez más compleja y diversa de lo que representa la convergencia entre ciudadanos y la industria cultural, principalmente en países emergentes.

Así, al revisar las prácticas del videoactivismo y la autoría colectiva, se advierte, por ejemplo, la forma en la que las personas y las comunidades hacen uso de un proceso creativo, apropiándose de los medios de producción, de plataformas digitales y, con ello tener mayores posibilidades de transmisión y comunicación. Teléfonos celulares, cámaras de bajo costo y sistemas de edición acondicionados para computadoras domésticas forman parte de este nuevo ecosistema creativo. Estas prácticas han generado valores informativos a partir de la creatividad y de formas de expresión y comunicación renovadas. Como lo señalan Mateos y Sedeño, existe actualmente un “doble desplazamiento” de la creatividad activista: el primero “hacia un campo simbólico”, y el segundo “hacia la producción colaborativa” (Mateos y Sedeño, en Sierra y Montero 2015, 300).

En este sentido, diseñar, realizar un video y compartirlo con cientos, miles o millones de personas podría pasar por las mismas posibilidades tecnológicas que utilizan las empresas corporativas para hacernos

llegar sus contenidos audiovisuales. No obstante, este acercamiento a las condiciones que se establecen cuando los públicos se convierten en creadores genera ámbitos de producción cultural diversos que formarían parte de la cultura participativa y comunitaria, y como tal, constituirían, junto con otros campos culturales, un ecosistema de medios audiovisuales con todas las implicaciones políticas, económicas, sociales y culturales que las definen.

Así, una cuestión importante para establecer la estrategia entre las obras artísticas y culturales dentro de la participación cultural en la convergencia es la relación entre la capacidad creativa y la posibilidad de difusión con la que cuentan los diversos creadores y agentes culturales para la promoción de sus obras. Por ejemplo, *los artistas profesionales tendrían una alta capacidad creativa, pero una baja capacidad de difusión*. Así, se ha señalado que la política cultural debe establecer una mayor relación con la producción cultural desde la misma creación con la finalidad de encontrar mecanismos de difusión más adecuados y eficaces hacia el público. En este punto, los espacios culturales ocupan un lugar predominante para construir, desde una política pública integral, una relación más directa entre los creadores y la sociedad.

Las funciones específicas de los medios colocarían a los creadores independientes también en papeles convergentes: ser espectador, ser audiencia y ser creador-portador de cultura serían facetas de una misma práctica si se vieran desde las nociones del mercado. Sin embargo, vistas desde distintas experiencias de la producción cultural dentro de la convergencia, en modo de transacciones, permitirían observar mejor la relación vertical que guarda con la estructura corporativa respecto a la cultura participativa. Bajo este enfoque es más claro comprobar, como lo apunta Jenkins, que en los escenarios tecnológicos actuales el *hardware* y los equipos son divergentes, en tanto que los contenidos son convergentes.

La experiencia convergente para los creadores-portadores de cultura no estaría siendo determinada tampoco por el acceso al ancho de

banda, el equipamiento o el acceso, en tanto que la aproximación a la realidad convergente está siendo asimilada en múltiples escalas. La convergencia no solo implica el viaje de materiales y servicios: sucede sobre todo cuando los creadores con sus prácticas toman a los medios y los redefinen dándose nuevas agencias.

A su vez, la participación cultural a partir de la creación de obras audiovisuales es una de las expresiones creativas que se están utilizando cada vez más para poder registrar, preservar y recrear el patrimonio cultural tangible e intangible. Sin embargo, estas nuevas prácticas por parte de los creadores-portadores de cultura no han sido del todo analizadas a la luz de una perspectiva distinta de la creatividad, que permita ubicarlas de mejor manera frente a una definición de política cultural que pueda asimilarse dentro de una nueva relación entre la creación, la diversidad cultural y un nuevo entramado de políticas públicas y legislaciones en materia cultural.

Las figuras de los creadores han sido establecidas, de cierta manera, desde la mirada de las industrias culturales, que no han logrado dar cuenta de estas nuevas prácticas creativas, como las que se relacionan con la creación de obras audiovisuales que atienden otros impulsos creativos. En este sentido, dentro de estas formas de expresión se ha focalizado el estudio de la diversidad solo en términos de las industrias culturales, es decir, en términos de intercambios, flujos e inequidades, pero poco en conocer a quienes producen las obras que se realizan y lo que desean expresar y dialogar con el otro, sobre todo ahora con las facilidades tecnológicas.

Desde esta perspectiva es que tenemos que crear nuevas categorías de análisis que permitan conocer desde la creación de obras audiovisuales independientes y no profesionales la diversidad cultural en el ámbito cinematográfico y audiovisual, pues si comprendemos mejor la creatividad y la diversidad cultural desde la nueva creación audiovisual, entenderemos mejor el devenir de su distribución y difusión en un ámbito más amplio que no sea únicamente los paradigmas al que nos refiere el mercado.

La convergencia corporativa en la producción cultural y su impacto en la producción audiovisual comunitaria

La forma en la que podemos entender la convergencia corporativa, en un contexto tecnológico y de prácticas culturales que en diferentes niveles han incluido artefactos, dispositivos, aplicaciones y contenido audiovisual a la producción cultural, es concebirla no solamente a través en su intersección con otros escenarios en los que ahora se produce cultura, sino en su naturaleza y meta empresarial.

El surgimiento de la visión corporativa antes del siglo xvii se concebía como una figura cuya principal tarea era la de generar instituciones para el “bien común”, tales como universidades y hospitales. Más tarde, esta noción corporativa se fue transformando en su concepción lucrativa, y la alianza entre empresas tuvo como objetivo no solamente conservar mercados, sino, incluso, controlar el comercio de distintos productos. A mediados del siglo xix, las corporaciones tomaron fuerza en Estados Unidos y el Reino Unido, con lo cual fueron teniendo menos control estatal. El modelo inglés permitió que las corporaciones pudieran definir y limitar sus principios legales como el de “responsabilidad limitada”, y en Estados Unidos se les declaró como “personas artificiales”. Esto representaba en los hechos estar sujetas a una menor regulación. Con estas nuevas figuras jurídicas, las corporaciones pudieron cotizar en la bolsa con un carácter público, aunque resulten ser de propiedad privada. Al mismo tiempo, con su responsabilidad limitada y una personalidad jurídica independiente —aun cuando las corporaciones tengan dueños y accionistas— los corporativos son impersonales y sus decisiones no son responsabilidad de sus propietarios. En cambio, pueden endeudarse, poseer propiedades, así como demandar y ser demandadas de manera impersonal. Su principal atributo es que poseen inmortalidad al trascender la vida de sus socios y accionistas (Birkinbine, Gómez y Wasko 2017).

Ya en el siglo xx, iniciada la década de 1980, dentro de las dinámicas del denominado “neoliberalismo”, el objetivo rector desde los intereses corporativos fue liberar los controles territoriales para los monopolios y empresas trasnacionales, lo que implicó, en los hechos, una libertad de

mercado limitada ante la dominación de las multinacionales, que permitió fijar los precios y modos de producción a los agentes de mediana y pequeña escala. En este contexto macroeconómico, que deja a la política prácticamente subordinada, y a los partidos políticos nuevos y viejos, desideologizados y peleando por la posición política del centro para ganar elecciones, los corporativos se han empoderado en consorcios globales que dictan políticas económicas y financieras de orden mundial.

Cuando se trata de corporativos de medios de comunicación, este poder no solamente se limita a una cuestión económica o de comercialización de mercancías, sino que principalmente considera elementos de orden simbólico, donde las empresas que conforman los corporativos se encuentran involucradas en la cadena de la producción, circulación y consumo de bienes culturales. De esta forma, las estrategias que ha seguido el capital al formar corporativos transnacionales que agrupan cada vez más a productores de contenidos con los propietarios de los medios o plataformas para proyectarlos, no solo obedece a una alianza comercial: se vincula con la convergencia corporativa en la producción de la cultura que está relacionada con un proyecto político alineado a las expresiones culturales de la hegemonía.

La visión transfronteriza y mercantil de la convergencia que ofrecen los bienes y servicios, producto del desarrollo tecnológico, con una bandera de paz y globalización, ha sido apoyada incluso por muchos líderes políticos del denominado tercer mundo, lo que da impulso a la convergencia corporativa como una tendencia de orden mundial, a través de la que se fomenta el desarrollo y se transmite el conocimiento hacia las regiones menos favorecidas del planeta, ante una simulada ampliación del acceso a los equipos y sus soportes, ocultando el propósito de generar en el mundo subdesarrollado una dependencia tecnológica y de apertura de mercados, que necesitarán actualización de *hardware* y *software*, así como pagar sumas millonarias por licencias de uso. Por todo esto, Maxwell y Miller (2011) establecen que la convergencia corporativa debe entenderse claramente ligada “al poder del complejo militar-industrial de entretenimiento-académico y al mando gerencial sobre el trabajo”.

La forma en que los corporativos de medios se conforman verticalmente con empresas que se involucran en la producción, circulación y empaquetamiento de contenidos audiovisuales puede observarse no solamente desde la hegemonía a las periferias, sino también en los monopolios que surgen en los territorios o regiones. Esto hace pensar la operación de los corporativos de medios desde una visión global, pero también panregional y de orden nacional, e incluso local. Estos escenarios son también parte constitutiva de los contextos contemporáneos de la producción cultural desde la convergencia corporativa.

Así, observar la forma en que el corporativo Google fue ampliando sus operaciones resulta un buen ejemplo para advertir estas transformaciones corporativas globales. En 2020, Google es filial de la empresa multinacional estadounidense Alphabet Inc., que tiene dentro de sus tareas corporativas el desarrollo y servicios relacionadas con internet, así como la generación de *software* y la fabricación de dispositivos electrónicos. Sus operaciones se encuentran en toda la cadena de la producción, servicios de telecomunicaciones y fabricación de dispositivos. Además, se extiende a otras áreas estratégicas, como la biotecnología y la salud. Creada en 1998 por dos estudiantes de posgrado de la Universidad de Stanford en California, Estados Unidos, Google creció rápidamente como un motor de búsquedas, desplazando a otros competidores similares. Según cifras de 2017, Google es el sitio más visitado en el mundo procesando diariamente más de 1000 millones de búsquedas. La visión empresarial que vincula la tecnología con la vida social de los usuarios fue rápidamente asimilada y sus servicios se empezaron a expandir. Entre 2001 y 2005, adquiere empresas para crear Google Groups, Google Earth y Google Analytics, entre otras. En 2006, adquiere YouTube por 1.65 billones de dólares, así como JotSpace, para crear Google Sites, así como la empresa de radio dMarc Broadcasting y Writely, de Upstartle LLC, un editor de documentos en línea. En poco tiempo, Google logró participar en toda la cadena de creación de contenidos, adquiriendo empresas de compresión de videos, redes sociales y comercio electrónico. En su camino de expansión corporativa transnacional, intentó hacerse de empresas en otros países, como ocurrió con la compañía ZAO Begun, de Rambler Media,

una firma rusa de publicidad en línea, operación que fue bloqueada por el mismo gobierno ruso. Estas adquisiciones se dieron a la par de estrategias corporativas con otras fuertes empresas de medios, como la establecida en el 2000 con Yahoo, Universo Online, en Latinoamérica, AOL y T-Mobile, hasta las realizadas desde 2006 con Universal Music Group, CBS, Sony Music, Warner Music, Disney y Sundance Channel, entre otras empresas de música y contenidos audiovisuales. Todo esto para nutrir la plataforma de YouTube, que estaba siendo inundada por videos y música compartida por los usuarios de la plataforma al margen de los derechos de autor. En su carrera por innovar y abrirse paso dentro de las plataformas de multimedios, en 2007 YouTube, en alianza con CNN, transmitió el debate presidencial en Estados Unidos. Todas estas relaciones estratégicas se dieron también con empresas que fabrican y distribuyen teléfonos celulares y tabletas electrónicas. También ha realizado sinergias corporativas con fuertes empresas en sus respectivos ramos, como Heineken, General Motors y Samsung, entre otras. La influencia cultural de Google se reafirma por su presencia en el planeta, con más de 200 dominios en los países, y en su interfaz es posible encontrar hasta 130 lenguas distintas, con sitios para idiomas como el catalán o presencia en territorios ocupados, como Palestina. Bajo esta presencia global, Google registra al mes 11.9 billones de búsquedas, en promedio una búsqueda por cada habitante del planeta al mes y más de 1.7 billones de usuarios, en promedio una de cada siete personas que habitan el planeta. YouTube registra mensualmente un billón de usuarios y existen 425 millones de cuentas de Gmail. El término *googlear*, que se refiere a una práctica de búsqueda de información fácil y efectiva en internet, es cada vez más reconocido en las academias de diversas lenguas en el mundo (Lee 2017).

La influencia cultural que tiene Google en el planeta no solo proviene de su capacidad de transmitir los contenidos de los grandes corporativos multinacionales multimedia, sino también los de sus usuarios. En esta faceta, se presentan notables diferencias entre países. De acuerdo con datos del Oxford Internet Institute, los usuarios que más generan contenidos son los estadounidenses, seguido de los alemanes y los japoneses. Con estos datos se ilustra el predominio de los contenidos del Norte Global,

particularmente estadounidense, sobre el Sur Global, en principio a través de estructuras corporativas como las de Google y YouTube, y también con el papel que desempeñan ahora los algoritmos que privilegian cierta información respecto a otra, específicamente en los resultados que arrojan las búsquedas de internautas de ciudades del mundo ubicadas geográficamente en el Sur Global. Con estos ejemplos, se fortalece la hipótesis de que nos enfrentamos claramente a una hegemonía digital que no solamente se establece a partir de la alta presencia de contenidos del Norte Global, sino también de lecturas e interpretaciones sobre la realidad global y de los países de la periferia (Ballatore 2017).

La forma en que las convergencias corporativas de empresas de medios y contenidos se comportan a nivel transnacional son también afianzadas en prácticas nacionales y locales. Si se observaran casos de países que buscan expandir su influencia comercial y cultural en regiones específicas, como en Iberoamérica, se podrían analizar los casos de empresas como Grupo Prisa (Albornoz 2017) o Telefónica en España (Martínez 2017), así como Televisa (Gómez 2017) y América Móvil (Sosa 2017) en México, Grupo Globo (Straubhaar 2017) en Brasil, Clarín en Argentina, Caracol en Colombia o Canal 13 en Chile.

Si echamos una mirada a estas prácticas desde una perspectiva regional, veremos que existen diversas formas en las que los medios locales también buscan afianzarse corporativamente al interior de sus dominios comerciales, ya sea estableciendo alianzas estratégicas con otras empresas locales que les permitan controlar la producción, circulación y empaquetamiento de sus contenidos, o creando ellas mismas filiales para expandirse vertical y horizontalmente en los escenarios de la producción cultural.

En el caso de la industria cinematográfica, estos comportamientos corporativos toman forma a partir de los estudios de Hollywood en consorcios multimedia. La dominación casi global de los grandes estudios cinematográficos en Los Angeles, California, se ha transformado también en un sentido corporativo global en los últimos años. Los estudios influyentes y legendarios, como los de Columbia Pictures, que formaron parte de la historia dorada de Hollywood, fueron adquiridos en 1982 por

Coca-Cola, y en 1989 por Sony. Esta última es una de las empresas más poderosas de medios y soportes tecnológicos en el mundo. Su organización, a diferencia de otros corporativos, se encuentra descentralizada en diversos lugares del planeta. Su principal sede corporativa se encuentra en Tokio. Sus ramificaciones de contenidos culturales, como el cine y la música, están dentro de Sony Corporation of America, como sociedad de derecho norteamericana que cotiza en bolsa, pero cuyo accionista único es Sony Corporation. La empresa del grupo encargada de la producción cinematográfica de las películas a escala global, pensada para impactar en el mercado internacional, es Sony Entertainment, con sede en Los Ángeles.

A diferencia de otros momentos en la historia de Columbia y otros de los mayores estudios, como Warner, 20th Century Fox o Paramount, donde la organización se daba de forma vertical y se mantenía un control centralizado, pues la idea era impulsada y apoyada por productores y ejecutivos especializados, ahora la decisión de producir una película se toma desde muchos lados, por distintas personas, en diversas regiones del mundo. En este Hollywood contemporáneo, cada película resulta ser una empresa creada exprofeso que se encarga de contratar a muchas otras compañías pequeñas e independientes y subcontratar todos los servicios necesarios. Al hacerlo así, los estudios se han transformado en una especie de bancos, compañías financieras que buscan la alta rentabilidad para sus corporativos y filiales. Como cualquier otra institución financiera, el capital de riesgo de los estudios no le pertenece, sino que invierte el dinero de otros en la producción. El riesgo está constituido por fondos de coproductores, compra anticipada de derechos de la película en salas, de permisos para videojuegos y otras mercancías. Pero, así como Columbia pertenece a Sony Corporation, casi todos los grandes estudios de Hollywood pertenecen ahora a fuertes corporaciones: Paramount a Viacom; 20th Century Fox a News Corp; Warner a Time Warner; Universal a General Electric, y Disney a Disney Corporation.

En todos los casos, el cine solo fue una parte del ingreso de estas corporaciones, que osciló, en 2003, entre 8% y 19% de sus ingresos dentro de toda la diversidad de negocios (Martel 2014). En este devenir de

las inversiones y el capital, es importante subrayar que los corporativos de medios guardan una estrecha relación con otros mecanismos financieros como fondos de pensiones, fondos de cobertura y de inversión libre, así como de los *mutual funds*, los cuales pueden ser invertidos en distintos productos financieros, tales como la bolsa, bonos o divisas, pero también en bienes inmuebles, arte, deporte y otras actividades de entretenimiento. Estos elementos contrastados forman parte de la nueva configuración de lo que se denomina y se construye como una convergencia corporativa.

La respuesta a la fuerza de este tipo de convergencia no resulta fácil para otros actores políticos y agentes de la economía. Podría tal vez presentarse con estrategias que generen cierto contrapeso y, por lo tanto, la respuesta a esta convergencia mercantil y empresarial transnacional sería la de generar una “convergencia propia” a través, por ejemplo, de “grandes sindicatos integrados”, como lo proponen Maxweill y Miller (2011, 594-596).

En el ámbito de la producción cultural, la forma en que estos corporativos operan en México no resulta muy distinta a la que experimentan otros países con economías de mercado abiertas. La economía mexicana se integró en 1992 a la economía regional de Norteamérica con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), que entró en vigor en 1994 y que en 2020 incorporó los contextos tecnológicos y comerciales digitales en el proceso de revisión del mismo tratado, el cual derivó en la versión final del tratado entre México, Estados Unidos y Canadá (T-MEC), ratificado por los tres países en marzo de 2020.

Sin embargo, para demostrar la forma en la que la inercia corporativa se presenta en México, observamos que, desde 2019, se empezaron a generar alianzas estratégicas comerciales entre los proveedores de internet con creadores de contenidos como Netflix. Después de años de batallas por competir contra ellos en la producción de contenidos, empresas como Izzi, Megacable, Telmex y Total Play, que a su vez son parte de corporativos que tienen empresas que producen contenidos como Televisa y TV Azteca, entre otras empresas, decidieron aliarse con Netflix y ofrecer en un mismo paquete el acceso a esta plataforma a sus clientes.

Estas tendencias se advierten claramente como parte de las dinámicas de la convergencia corporativa que concentra la producción cultural con servicios de empaquetamiento para hacerse de mercados sin la necesidad de competir por ellos.

Debido a que uno de los objetivos de este trabajo es hacer visibles las transacciones e intersecciones de los diversos escenarios de la producción cultural, un aspecto a considerarse al observar las dinámicas que genera la convergencia corporativa es su presencia predominante en otros escenarios de la producción cultural. Esta convergencia, que presentan empresas transnacionales con una notable influencia en diversos territorios del mundo, como Facebook, Apple o Amazon, seguiría la misma tendencia de Google de expandir capitales y establecer dinámicas comerciales y prácticas culturales desterritorializadas.

Como se desarrollará en los siguientes capítulos, no podemos explicar las transacciones que ocurren entre los diversos escenarios de la producción cultural del cine y el audiovisual, sin considerar el lugar que ocupan empresas desarrolladoras de equipo y soporte, dispositivos, *hardware*, *software*, aplicaciones y servicios. Muchas de estas pertenecen y se expanden bajo la lógica corporativa. La paradoja resulta a partir de que su crecimiento se debe, en gran parte, a que han expandido su presencia de manera vertical. Apple, por ejemplo, ha logrado una expansión debido a que la marca se ha propuesto enfocar sus productos a ciertos sectores globalizados, sobre todo a grupos de personas que se vinculan con la producción cultural o personas que gustan de ciertos consumos culturales.

Otra cuestión que hay que resaltar es que los gigantes mediáticos de internet remontan sus orígenes a la iniciativa de pocas personas que desarrollaron sus marcas: Steve Jobs y Stephen Wozniak de Apple, Paul Allen y Bill Gates de Microsoft, Mark Zuckerberg y Eduardo Saverin de Facebook. No obstante, en todos los casos se puede ver que estas personas reconocibles se encontraron al inicio de los proyectos con otras muchas, que fueron fundamentales para que las ideas de una comunidad trascendieran. Las preguntas que debemos formular serían justamente para explicar el contexto político, económico e industrial que las llevaron

a convertirse en fuertes corporativos que participan de diferentes formas ontoculturales que impactan de manera tangencial en el cine y el audiovisual comunitarios.

Convergencia entre la nueva producción cultural y las políticas culturales

La observación de los escenarios de la producción cultural a la luz de los nuevos enfoques de la convergencia resulta de gran importancia para el diseño de las políticas culturales, sobre todo frente al surgimiento de nuevos agentes independientes, ciudadanos y creadores, que se han hecho visibles por utilizar la tecnología, lo que hace necesaria la transición de una política cultural burocrática y direccionista a otra más plural, horizontal y democrática.

Justamente el papel que deberían ocupar las políticas públicas frente a estos escenarios de convergencias y transacciones de la producción cultural, en efecto, parte de construir un andamiaje público que ubique y reconozca su lugar estratégico en las nuevas formas de producir cultura. Por ello, es muy importante construir puntos de referencia que permitan ubicar la acción pública en el ámbito creativo y de circulación de obras ante nuevos escenarios creativos. En este proceso es claro que el desarrollo tecnológico y el acceso a los flujos de información no resultan del todo equitativos para todos los sectores de la población en el planeta. Lo mismo ocurre con las confusiones entre lo que resultarían ser las tareas de las que se encargarían las políticas públicas para generar equidades y acceso frente a la expansión de mercados que requiere la tecnología para expandir sus esquemas de negocio corporativo en flujos transnacionales.

La convergencia cultural no sería entonces solamente el conjunto de intersecciones y bifurcaciones entre inercias del mercado corporativo respecto a prácticas de recepción y consumo, sino también las formas en las que las políticas públicas asimilan y actúan o no ante lo que se genera como problema público en esta materia. Un aspecto que ejemplifica la transformación de las políticas culturales frente a los nuevos escenarios

de la producción cultural es la del viraje dado por países con una importante tradición de políticas culturales progresistas, como el Reino Unido, donde se experimentó un cambio de enfoque a la hora de definir las tareas de acción pública ante la producción cultural al sustituir las nociones de *industrias culturales*^[4] para adaptarlas a las *industrias creativas*.^[5] Garnham (2000) apunta que al acuñar el término *industria creativa*, si bien se pensó en un contexto social y tecnológico distinto, este cambio en las políticas públicas británicas no resultó ser inofensivo y neutro, pues en el fondo representó un planteamiento distinto, un cambio de enfoque dentro de las políticas culturales. La mirada de Garnham parte de que históricamente en el Reino Unido ha existido dentro de las políticas pú-

[4] Originalmente, el término *industria cultural* fue usado por primera vez en 1947, por Theodor Adorno y Max Horkheimer en el ensayo “La industria cultural: iluminismo como mitificación de masas”. Entre las ideas centrales de estas definiciones se encuentran las que establecen una relación entre la producción de masas que propone el capitalismo con las obra artísticas y culturales. Otra es la propagación de la hegemonía a través de la producción cultural, y con ello el dominio ideológico de las masas y su incapacidad de comprender sus condiciones de sometimiento, y con todo ello, el riesgo de la intrascendencia del arte. Estas primeras nociones se fueron transformando en las décadas posteriores adaptando distintas direcciones y matices en México y Latinoamérica. Sin embargo, para nuestros propósitos resalta la interpretación del término que establece la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) al definir como industria cultural a “aquellas que producen, distribuyen y comercializan bienes y servicios culturales que considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener”.

[5] Si bien el término *industrias creativas* reviste diversas interpretaciones, en primera instancia considera e integra actividades que no estaban consideradas dentro de las industrias culturales, como los videojuegos, la publicidad y el diseño, entre otras, integrándolas en una noción donde la creatividad es el eje central de su origen y desarrollo. En el Reino Unido se considera a las industrias creativas como “aquellas que se basan en la creatividad, la habilidad y el talento, con el potencial de generar riqueza y empleo a través del desarrollo de la propiedad intelectual. Las industrias creativas constituyen un universo más amplio, las industrias culturales son un subconjunto suyo” (Piedras 2008, 198-199).

blicas una clara distinción entre los campos del arte con el de los medios masivos. Por tanto, el arte se encuentra más relacionado con mecenazgos, y sus apoyos se habrían dado desde las acciones del Arts Council. Por su parte, el organismo Home Office se ha abocado más a la regulación de las transmisiones de radio y televisión. Al irse sustituyendo el concepto de industrias culturales por industrias creativas fueron redefinidos tanto los límites como los propósitos en los instrumentos de las políticas, sobre todo a la luz de las transformaciones en la relación entre políticas culturales, industriales y económicas.

Dentro de esta sustitución de términos, se adoptó la estrategia de dirigir las políticas públicas a una participación privada y pública encaminada a una noción capitalista global. Estas implicaciones, que se tradujeron en relacionar las políticas culturales con los medios de comunicación, generaron impactos contradictorios. El aspecto medular se refiere a que, dentro de la sociedad de la información, la producción cultural pasó de formar parte de una producción simbólica a ser considerada dentro un marco de referencia de la información y conocimiento dentro de la economía capitalista, lo que ha modificado sensiblemente al sector artístico y cultural británico. En esta visión de la economía de la información o del conocimiento, el término *creativo*, como parte del concepto *industrias creativas*, reviste una noción política más amplia. Las repercusiones estarían centradas sobre todo en que, desde hace algunos años, las industrias creativas fueron consideradas dentro de informes de economistas influyentes como un sector clave en el desarrollo económico en las sociedades contemporáneas a nivel nacional y global, y con un fuerte potencial para el crecimiento del empleo y de ingresos de exportación en detrimento del sector manufacturero. Estas ideas fueron expresadas a finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo pasado en estudios ingleses, lo que influyó definitivamente en las nuevas orientaciones de su política cultural.

En las conclusiones de estos informes se obtuvo que este sector representaba el de más rápido crecimiento económico, por lo que se recomendaba la formación de trabajos “creativos” y proteger la propiedad intelectual. En un informe del Partido Laborista en 1997, se leía lo si-

guiente: “Las industrias creativas y de los medios de comunicación en todo el mundo están creciendo rápidamente; debemos aprovechar las oportunidades”. Por su parte, el ministro Chris Smith en 1998 apuntaba:

Dados los niveles de crecimiento experimentado en estos campos, dado el flujo de la tecnología cambiante y la digitalización, dada nuestra continua capacidad para desarrollar personas con talento, estas áreas creativas son seguramente donde muchos de los puestos de trabajo y gran parte de la riqueza del próximo siglo vendrán (Smith, en Garnham 2006, 26).

Es dentro de estos postulados donde el término *creativo* se va construyendo y definiendo. Los efectos de implementar estas ideas dentro de la política cultural se reflejaron, por una parte, en las alianzas entre los corporativos con los productores culturales, pero sobre todo dio certeza y línea de trabajo a un ámbito estratégico: el desarrollo de la industria del *software*. En todos estos frentes se generaron discusiones respecto a dos temas claves: el derecho de autor y la propiedad intelectual, y fue así que se generaron reformas a las leyes correspondientes.^[6]

[6] En el caso del cine, estas tendencias se materializaron en la generación de fondos de apoyo en coordinación con la Lotería y el Consejo Británico, con lo que se pretendió generar productos y obras cinematográficas que compitieran con las grandes coproducciones de los mayores estudios, así como por los mercados de nicho dentro de la cinematografía global. Lo mismo pasó con la televisión, donde las estrategias de la BBC dentro de una nueva Ley de Radiodifusión de 2003 y la creación de Ofcom en 2003 estaban orientadas a generar la inversión interna y crear programas para el competido mercado global. Un elemento clave e importante de estas nociones en el cambio de las industrias culturales a las industrias creativas se refiere al nuevo papel del artista como trabajador creativo y su figura dentro de los programas de apoyo en las políticas públicas. En este contexto, el término *creativo* se ha utilizado de manera equivalente, tanto para el trabajo de artistas como para definir el de los desarrolladores de *software*. Esto ha generado que las universidades y escuelas superiores de arte hayan tenido que reconfigurar sus planes educativos para estar acorde con las nuevas demandas y los productos culturales que requiere el mercado y las políticas públicas que apoyan la creación. De cierta manera, como lo señala Garnham (2000), tras las ideas de Adorno y Horkheimer, cuando se utiliza

Al adoptar el Reino Unido el diseño de las políticas públicas desde las industrias creativas se rompió con la tradición de apoyo cultural por un cambio de enfoque al apoyo a las artes “tradicionales”. Para Garnham, existen cuatro temas clave de la política de las industrias creativas que son las que se han impuesto como categorías o metas a cumplir dentro de las políticas culturales que han transitado por dos modelos contrapuestos sobre la creatividad: “el acceso, la excelencia, la educación y el ‘valor económico’”. En aras de incluir estos términos en la política cultural dentro de las nociones de las industrias creativas se ha pasado de una política de apoyo centrada en el artista, a la de privilegiar la distribución y el consumo. De esta forma, el falso dilema se ha centrado en las siguientes preguntas arraigadas en las políticas de apoyo a la actividad artística: ¿debe centrarse el apoyo en los productores o en los consumidores? ¿Existe una gama restringida de formas culturales o actividades que merecen subsidio público? Y, en caso afirmativo, ¿por qué?, ¿existe una jerarquía de formas y prácticas culturales que merecen apoyo público bajo supuestos de “calidad” y “excelencia”?

Los objetivos que se propone actualmente la política cultural con estas nociones de la creatividad en el sentido de las industrias creativas, se referirían tanto a ampliar el acceso y reducir las barreras a las experiencias artísticas en el público, como a sus formas de producción para que un mayor número de ciudadanos exploren su creatividad. Sin embargo, este planteamiento de lo creativo se encontraría mayormente ligado en el modelo de las industrias creativas a supuestos de competencias y capacidades, más que en desarrollar talentos artísticos. Esto llevaría al dilema de que si ponemos en el mercado los niveles y estándares que definirán la calidad, entonces ¿qué tipo de expresiones y creaciones de obras artísticas se deben de apoyar? En el Reino Unido, como en México, esta tarea

el término *industria*, necesariamente se alude al de mercancía y, por lo tanto, al de consumidor. Esta contradicción y el utilizar el término *creatividad* en la formación indistintamente tanto para los artistas como para los trabajadores de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) no ha dado como resultado ni mejores condiciones para los artistas ni en el que se haya aprovechado el supuesto mercado de alto crecimiento de productos y servicios culturales.

se ha dejado a los artistas y profesionales pares para que seleccionen los proyectos. Sin embargo, la dificultad está en hacer coincidir o conciliar si estas obras que se apoyan podrían ser apreciadas por el público. Esto es justamente por lo que las nociones dentro de la convergencia y las transacciones culturales generan tensiones en la política cultural actual. Por un lado, está la necesidad de buscar la “excelencia” artística, y por el otro, la idea de que esta excelencia debe tener eco en la mayor cantidad de público posible.

Es aquí donde Garnham encuentra una clara contradicción en el corazón mismo de las políticas culturales en los escenarios convergentes. Entre el acceso, la educación y la excelencia giraría este nuevo núcleo de lo creativo. Los códigos de la excelencia del arte estarían contrapuestos a la cultura cotidiana para los grandes públicos. Es decir, al cambiar el discurso de la política cultural hacia el marco de las industrias creativas, se ha cambiado la jerarquía del arte para que ahora sea definido de acuerdo a lógicas del mercado, con lo cual se espera que sea esta nueva noción de industrias creativas las que impulsen su desarrollo. Esto representa, sin duda, un enfoque mal planteado y que ha generado efectos culturales negativos al enfrentar la creación de los artistas con las preferencias de los consumidores. Colocar esto en el dilema de que si tiene éxito, ¿por qué necesita el apoyo público?, y de que si no tiene éxito, ¿por qué merece el apoyo público? Ha sido una cruel y triste encrucijada que ha puesto en el centro temas como los del financiamiento y el acceso, que son conceptos centrales a redefinir dentro de las políticas culturales en México.

Si revisamos en la teoría y la práctica los métodos con los que las políticas cinematográficas han participado en Latinoamérica y en países del Sur Global, podríamos advertir que una de las facetas olvidadas de las políticas públicas es justamente asimilar los escenarios de producción y circulación que se producen en el cine y el audiovisual comunitarios. En cierta medida, la discusión se ha dejado del lado del análisis de nuevas formas de producción cultural que han surgido ante las facilidades tecnológicas. En diferentes países se han tomado medidas que construyeron nuevos escenarios de participación de agentes que se incorporaron en la cadena productiva en la industria principalmente a

través de la nociones como identidad y diversidad cultural. Con la posibilidad de adoptar artefactos e instrumentos digitales en prácticamente todos los campos de la creación y difusión cinematográfica surgieron nuevas figuras no solamente en el ámbito de la producción, sino también en los demás eslabones de la cadena. En México, por ejemplo, surgieron asociaciones de documentalistas, de cineclubes y de festivales de cine que no estaban presentes de manera representativa en las discusiones y negociaciones públicas de políticas cinematográficas y audiovisuales en otras etapas de la producción cultural (Domínguez 2017).

Los retos a los que se ha enfrentado la política cinematográfica en diferentes países ha reflejado la tensión entre generar beneficios económicos como resultado del poder multiplicador en la economía que tiene la inversión en la producción cinematográfica, y por el otro, los beneficios culturales en términos de identidad, diversidad cultural y de defender expresiones culturales locales. Con los nuevos debates enmarcados en la digitalización de la producción cultural que en teoría posibilitaría no solamente una mayor capacidad de distribución con el surgimiento de plataformas digitales y la multiplicación de canales de televisión digital, así como de otras formas de circulación de contenidos, las problemáticas se han ampliado en muchas otras direcciones. Una de ellas es la de la capacidad del Estado para contrarrestar en términos de producción y de difusión la circulación global de contenidos, así como impedir la alta penetración de los contenidos hegemónicos de lanzamientos globales (Hill y Kawashima 2017).

De cierto modo, las políticas cinematográficas se han visto limitadas a una visión de soberanía y cinematografía nacional que ha impedido reconocer otros escenarios de la producción cultural. Curtin (2017) señala que esta visión ha generado que se estimulen principalmente formas de producción cinematográfica que responden más a las que tienen los grandes productores o fuertes productores nacionales para realizar sus películas. Esto ha dejado de lado la posibilidad de apoyar otras formas de producción. Por ello, establece que las políticas cinematográficas en los

escenarios globales y tecnológicos actuales deberían sobre todo dejar de lado las nociones de soberanía y cultura nacional, y enfocarse más a la “diversidad de medios en distintas escalas sociales, culturales y geográficas de operación y significado” (2017). Para Curtin, debemos observar la ecología de los medios en la que se encuentra el cine y el audiovisual, desde una perspectiva de ecosistema natural, compuesto o explicado más que por sus antagonismos, por sus interdependencias y simbiosis.

Es así que la observación de los escenarios de la producción cultural a la luz de los nuevos enfoques de la convergencia y la participación cultural resultan de gran importancia para el diseño de las políticas culturales, sobre todo frente al surgimiento de una renovada legislación en materia cultural y de derechos culturales en México, a la par del surgimiento de agentes independientes, ciudadanos y creadores que se han hecho visibles por utilizar la tecnología no solamente produciendo obras y bienes culturales, sino también fomentando su distribución y sirviendo como plataforma de difusión, acceso y preservación.

Es esta convergencia cultural lo que hace pertinente plantear la transversalidad de la producción cultural en campos como el cine y el audiovisual comunitarios que interactúan cada vez más de manera convergente: telecomunicaciones, radiodifusión digital, derechos de autor y propiedad intelectual, la expansión y abaratamiento de la tecnología, entre otros.

Cuestionar cuál debería ser el papel que deben ocupar las políticas culturales frente a esta convergencia cultural del cine y el audiovisual comunitarios parte, en efecto, de construir un andamiaje conceptual que ubique y reconozca su lugar estratégico en los nuevos escenarios de la producción cultural que resultan ser convergentes horizontal y verticalmente. En este sentido, haría falta construir puntos de referencia, descripciones, reflexiones y conjeturas que permitan ubicar la acción pública en el ámbito creativo y de circulación de la producción cultural frente a obras independientes y comunitarias dentro del ecosistema digital.

Las transacciones

Transacciones entre los escenarios de la producción del cine y el audiovisual

En un momento en el cual los escenarios de la producción cultural se están transformando dinámicamente, y en el que las políticas y la acción pública intentan advertir cuáles son esos cambios sustantivos y la manera en que las políticas culturales pueden ser adaptadas a los contextos que les dan origen, resultaría necesario construir un andamiaje teórico que permita realizar una serie de referencias que propicien, en principio, una cierta categorización y análisis de tales formas de producción y circulación culturales.

Como hemos visto hasta ahora, si hay algo en lo que parecen estar de acuerdo los analistas y hacedores de políticas públicas en diversas partes del mundo al reconceptualizar las políticas cinematográficas y audiovisuales, es que las formas en las que se está produciendo la cultura audiovisual resultan de gran complejidad. Si bien nunca se dieron contextos claramente delimitados o cerrados, sí existían al menos formas en las que se podrían identificar claramente agentes, procesos creativos, esquemas productivos, cadenas industriales y de valor, que representaban distintas problemáticas para las que se diseñaban e implementaban acciones y programas que serían atendidas a partir de criterios políticos, sociales, culturales y económicos.

Dentro del diseño e implementación de cada política se argumentaban para su defensa diversas posturas, que podrían tener distintas gradaciones y discursos, desde los radicalmente nacionalistas hasta los de apertura total a los mercados, y también los que van de decididos programas de fomento a la identidad nacional y a la diversidad cultural, hasta la promoción de una ideología, o incluso, los que apelan a la importancia de construir una serie de programas e instrumentos de políticas que tenían más que ver con el efecto multiplicador de la inversión en los sectores de la industria cinematográfica y audiovisual, generar empleos y desarrollar

polos de infraestructura en los territorios nacionales, a cambio de generar estímulos y exenciones fiscales, etcétera.

Sin embargo, en medio de las tendencias globales culturales y de capital, las políticas cinematográficas casi siempre más reactivas que previsoras, intentan construir andamiajes de política pública e instituciones que les permitan articularse a las distintas realidades que enfrentan. Claramente, estas reflexiones tienen que ver con los gobiernos y los proyectos políticos que impulsan. Los caminos en los que se encaran los problemas, retos y oportunidades que presenta la creación y producción cultural, se basan sobre todo en las posturas sobre lo nacional, lo local y lo global en sus dimensiones sociales, culturales, económicas y políticas. Todas estas categorías se entrecruzan y se superponen unas con otras.

La identidad, la ideología, la tradición cultural y su relación con el mundo se ponen en juego. Por todo esto, en la segunda década del siglo XXI, las costuras de las políticas culturales se han vuelto cada vez más etéreas, difusas y perennes que en otras épocas, pues están frente a mundos de creación y difusión que en muchas ocasiones escapan a su capacidad de implementación. Esto, debido a que cambian drásticamente en breves espacios de tiempo por las tecnologías y prácticas cotidianas que, a su vez, vuelven más diversos los sentidos en los que se organiza la vida pública y privada, así como las nociones de nación y pertenencia en perspectiva con la posición que guardan respecto a las que se constituyen en otras regiones y en el mundo. Los retos teóricos y metodológicos para ordenar esta realidad cultural tan compleja como el cine y el audiovisual comunitarios, que se presenta convergente en algunos aspectos, pueden ser comprendidos analizando las múltiples transacciones que conforman esa realidad dinámicamente.

Sobre las transacciones internacionales y culturales en el estudio de la convergencia

Lourdes Arizpe (2019) propone como enfoque metodológico una “etnografía de las transacciones” para aproximarse a la complejidad de las

negociaciones y decisiones en materia de políticas internacionales sobre el desarrollo cultural.^[7] Esta noción de transacciones internacionales en las políticas culturales proviene, de cierta manera, de una efervescencia por los debates culturales dados a partir de la década de 1950, cuando se dieron en el marco internacional una serie de importantes intercambios de declaraciones y transacciones relacionadas con la cultura en temas como el “desarrollo económico, la globalización, el choque o el diálogo de civilizaciones, la diversidad cultural, el conocimiento indígena y la propiedad intelectual, así como el patrimonio cultural físico y el intangible”. En ellos se encontraba de manera inexorable su naturaleza política reflejada en la “proliferación de ‘ismos’: multiculturalismo, pluralismo cultural, y lo que debería llamarse también etnicismo y religionismo” (2019).

La pregunta sobre por qué considero que esta propuesta etnográfica de las transacciones es importante y útil para analizar las convergencias entre los diversos escenarios de la producción cultural audiovisual se sustenta, en principio, en la comprensión de la convergencia como un nuevo fenómeno de naturaleza más cultural que tecnológico, así como en el hecho de que, a diferencia de otra clase de aproximaciones sobre estos procesos —en las cuales predomina una noción dualista sobre la apropiación de la tecnología y de los conocimientos para manipularla—, la aproximación desde las transacciones abre un marco de entendimiento en función de una serie de procesos e interacciones más complejas que van más allá de la posesión material o las disputas de los mercados, al problematizar los intercambios simbólicos y establecerlos como marcos de negociación. Esto no es en función de la lógica de carencias, retribuciones o aportaciones, ya sean tecnológicas, económicas o creativas, sino a la vista de un marco de comprensión de ideas, a partir de las cuales se expresan articulaciones, negociaciones y disputas políticas de una manera más intrincada y profunda.

Visto lo anterior, podríamos comprender, entonces, como lo define Lourdes Arizpe (2019), que

[7] Lourdes Arizpe se desempeñó como directora general adjunta de Cultura de la UNESCO.

las ideas en torno a la cultura forman parte de las complejas transacciones que afirman, excluyen o incluyen a la gran diversidad de grupos culturales, étnicos, religiosos y de género que pugnan por lograr una globalización justa, un desarrollo humano sostenible, la igualdad para mujeres y hombres, y la libertad de crear en una cosmópolis que está reconceptualizando las demarcaciones anteriores sobre las industrias, el papel de Occidente y de otras regiones en el desarrollo mundial.

Por lo tanto, las transacciones culturales en torno a la convergencia de los diversos escenarios de la producción del cine y el audiovisual podrían entenderse como una serie de “patrones de coevolución”, es decir, como medios de conversación entre escenarios de la producción cultural audiovisual frente a nuevas relaciones dadas por la participación cultural, con lo cual se trascienden los monólogos en los que se definen tales escenarios. Por todo ello, es importante analizar las diversas formas en la que estos escenarios se vinculan, negocian, comparten y rechazan, no solo por las disputas materiales, sino por la creatividad y sus usos culturales, principalmente. De esta forma, a través de las transacciones sería posible observar y problematizar los procesos en los que estos contextos de producción cultural “coevolucionan” en términos de encuentros, desencuentros, disputas y resarcimientos creativos, instrumentales, organizacionales y de circulación.

Las transacciones, entendidas como espacios de coevolución con otros ámbitos de la producción cultural, demandarían entonces ampliar y profundizar los acercamientos que hasta ahora se han empleado para observar los nuevos escenarios de la producción cultural cinematográfica y audiovisual con respecto a los escenarios tradicionales, tanto con relación a sí mismos como con otros existentes y que estarían por surgir.

Formas de analizar las transacciones en la producción cultural audiovisual

Al estudiar el papel de la televisión en países socialistas europeos, Mihelj y Huxtable (2019), proponen metodológicamente aproximarse a la

problemática a investigar analizando dos puntos referenciales: el sistema de medios y la cultura de medios. Esta perspectiva resulta interesante, pues se propone superar la perspectiva esencialista de la cultura que supondría, como lo hacen muchos análisis, vincular la diversidad de las culturas mediáticas con las diferencias etnoculturales, con la finalidad de explicar la relación de los medios con los contextos globales, y con ello distinguir las culturas mediáticas de diferentes procedencias asignándoles categorías como la “francesa”, la “polaca” o la “británica”, e incluso, las que se generan regionalmente como la “europea”, la “asiática” o la “latinoamericana”. Con esta propuesta metodológica pretenden limitar la diversidad de los paisajes mediáticos globales y explicarlos meramente como diferencias culturales. Además, estas posturas permitirían teorizar tanto los rasgos compartidos como las cualidades distintivas de las culturas mediáticas dentro de un marco conceptual común, que podrían ser las que denominaremos aquí como transacciones.

Estos planteamientos analíticos a los sistemas de medios y a las culturas de los medios se combinan con un enfoque anclado en la noción de variedades entrelazadas de modernidad. Para trabajar en este camino metodológico, Mihelj y Huxtable, centrados en un enfoque desde la televisión, establecen una discusión sobre las dimensiones clave de los factores que inciden en la multiplicidad en las culturas de los medios. Para estos autores estas diversidades deben de analizarse a partir de dos variables determinantes: *el espacio y la temporalidad*. En todo ello advierten dos claros obstáculos metodológicos que enfrenta la investigación comparativa de la cultura de los medios: uno es el peligro de caer sin saberlo en lo que denominan un nacionalismo metodológico, y el otro, la dificultad de poder analizar los cambios a lo largo del tiempo.

Con esta postura, además, se establece una combinación entre un análisis institucional con las prácticas de las audiencias, con lo cual la atención pasa de una relación vertical de los sistemas de medios y los sistemas políticos a los procesos horizontales de formación de significado que unen a productores, contenidos audiovisuales y públicos. Con este enfoque, la observación en la investigación empírica se centra más en los

patrones específicos de prácticas y significados que los constituyen, y las formas en que estos se negocian en procesos que unen los circuitos de producción de medios, textos, recepción y uso.

Una de las reflexiones importantes en este planteamiento parte de señalar que, hasta ahora, la manera en la que se ha estudiado predominantemente la diversidad, es a partir de utilizar el marco de modernidad dictado por una perspectiva occidental, dejando de lado otras maneras de pensarla. En este sentido, al aplicar un modelo comparado para estudiar la diversidad, se utilizan las variables étnicas a partir de una manera de comprender la diferencia. Para analizar la diversidad de las trayectorias de los medios, dichos autores se basan en observarlas desde las variedades de la modernidad en relación con tres líneas académicas: las modernidades múltiples, las modernidades alternativas —entendiéndolas desde los medios de comunicación masivos— y la investigación comparada de los sistemas de medios.

Bajo este enfoque es que propongo que las transacciones de la creación audiovisual comunitaria se relacionan con el tiempo y el espacio en diversos niveles de *coevolución* con otros escenarios de la producción del cine y el audiovisual y no tanto en sus referentes cerrados. Visto así, debido a las formas de las transacciones entre los distintos escenarios de la producción del cine y el audiovisual, se entendería la diversidad en términos múltiples, pues estos no solo se relacionarían con los que se encuentran presentes dentro del país en el que se producen, sino también con los que se dan en otros lugares y temporalidades. La diversidad de la producción del cine y el audiovisual se centraría entonces en los múltiples intercambios que ocurren, no solo en términos de los procesos industriales (producción, distribución y circulación de las obras), sino también y sobre todo en los procesos creativos que les dan origen. Es aquí donde las transacciones resultan ser más complejas, pero a la vez más útiles para explicar los procesos en los que se da la convergencia cultural más allá que en la descripción de los escenarios de la producción cultural que la originan.

Las transacciones entre las escenas culturales en México

Para comprender las transacciones creativas en los escenarios de la producción del cine y el audiovisual comunitarios, resultaría de suma utilidad traer a cuenta las referencias que realiza Paredes (2008), quien clasifica en cuatro las escenas culturales que existen en México que, si bien están orientadas a describir el ámbito de la música, pueden trasladarse fácilmente a los escenarios de la producción audiovisual comunitaria. La primera se refiere a los circuitos oficiales, que consideran prácticamente toda la infraestructura pública con la que se cuenta, administrada por instituciones culturales, la cual suele contar con presupuestos y financiamientos públicos. Otra es la que denomina como escena cultural y del entretenimiento, la cual estaría compuesta por empresas privadas de espectáculos y conciertos que manejan la infraestructura de varios teatros, foros, estadios y toda clase de recintos y escenarios masivos, galerías, disqueras y editoriales transnacionales, cuya principal característica es la gestión vertical y se encuentra regida por su capacidad de generar ganancias. Hay que señalar que esta escena cultural se encuentra cada vez más en contacto con otros contextos culturales, en tanto necesita expresiones creativas y originales que cuenten con adeptos y seguidores en sus foros que tengan el potencial para poder generar impacto comercial.

La otra escena es la que denomina como subterránea, compuestas por expresiones de contracultura que operan principalmente por la informalidad, se crean productos y obras culturales que se comercializan en mercados o foros callejeros. Los actores de esta clase de oferta suelen ir desarrollando cadenas de producción que les permite por lo general crecer y formalizar sus procesos creativos para convertirlos en circuitos alternativos.

La cuarta escena se refiere a la escena independiente, la cual comprende actividades y espacios que son gestionados por colectivos, grupos o sociedades de artistas que se convierten en micro o medianos empresarios. Generalmente están en competencia claramente desigual con la escena del entretenimiento. Es aquí, en donde Paredes encuentra que deben generarse mayores apoyos de financiamiento público y privado, con

el objetivo de desarrollar a pequeñas y medianas empresas que atiendan con calidad y diversidad en su oferta a los nichos de público a los que están dirigidos.

En este entramado de escenas culturales que coexisten dentro de la producción cultural, el mismo Paredes establece que son las escenas alternativas-independientes las que están más cercanas a la realidad de las sociedades o comunidades en las que desarrollan su trabajo. Aquí deben ser considerados también los espacios alternativos que generan la contracultura de los jóvenes o de grupos étnicos. Por su parte, son también los menos visibles dentro del entramado de las escenas culturales tal y como ocurre con la creatividad audiovisual comunitaria, pues antes del surgimiento de las redes sociales e internet, era claro que no contaban con instrumentos ni capacidad económica de construir modelos de promoción necesarios para poder insertarse en la oferta cultural.

Así, una vez establecidos los escenarios de la producción cultural es que podrían definirse las transacciones que aparecen durante los procesos creativos, incluyendo para ello no solamente las ideas, las intenciones sociales y estéticas de la obra, sino también las decisiones técnicas, los soportes y las formas en las que se concibe su manera de ser expuesta, presentada y difundida. En este sentido, no se trata solamente de analizar el origen del cine y el audiovisual comunitarios a la luz de las transacciones desde la ontocultura; también se refiere a la forma en la que se encuentran determinados por las transacciones que se dan en sus aspectos laoculturales, los cuales se abren y cierran en distintos sentidos.

Las transacciones desde la creación de imágenes

En el centro de la construcción de los escenarios de la producción cultural audiovisual, se encuentran las representaciones de esa clase de mundo registrado o creado a partir de la imagen. De esta forma, si observamos estas transacciones no solo en los escenarios de producción audiovisual que se dan en el mismo momento y espacio temporal, sino a partir del que se relaciona con otras temporalidades, podríamos decir

que poco después de la invención y expansión de la fotografía se consideró que la entrada de las sociedades a la modernidad se expresaba en la creación y consumo de imágenes. A diferencia de la pintura, que se presenta como una “interpretación de la realidad” o el “enunciado de una interpretación”, en tanto la pintura “sintetiza”, la fotografía se relaciona con lo real a partir de otra manera, como un vestigio, un testigo irrefutable, a través de la cual “entablamos una relación de consumo con los acontecimientos”. Para Sontag (2005), en el proceso desbordado de la producción de imágenes, lo que prevalece más que la experiencia es la información. Las imágenes se muestran entonces como fragmentos de la realidad que se complementan configurando la impresión de totalidad y de emancipación. Los usos sociales de la imagen se multiplican y con ello trascienden su estado de representación al formar parte de un sistema de información. En las sociedades industrializadas, las personas son proclives a tener que ilustrar y construir el mundo. Por ello, la necesidad de fotografiarlo, de grabarlo y de construirlo fragmentariamente se impone como una necesidad para generar una idea de unidad, puesto que las fotografías nos “confieren realidad” (2005).

La apropiación tecnológica no solamente consta de usar artefactos tecnológicos, poner en marcha lenguajes audiovisuales, compartirlos y usarlos; se trata de poner en diálogo y conflicto las nociones del mundo, sobre todo en un planeta cada vez más fotografiado, filmado y grabado, donde, por ejemplo, una pandemia global como la de COVID-19, en la que los ciudadanos documentaron con fotos desde millones de teléfonos celulares calles vacías en decenas de países, pero que la mayor parte de esas veces se negaron a mostrar la diversidad, la desigualdad y el miedo al mundo real. Como lo dice Sontag (2005) con referencia a esa construcción plana del mundo a través de las imágenes: “Nuestro uso ilimitado de las imágenes fotográficas no solo refleja, sino que moldea esta sociedad, una sociedad unificada por la negación del conflicto”. De este modo, la cosmopolítica de la que habla Arizpe no puede ser posible si no se consideran las transacciones creativas con un mundo real, en el cual las diferencias se muestren en los debates culturales, sociales y políticos en diversos niveles y con distintos actores de las sociedades. Debemos

entender, entonces, que las transacciones se dan en el escenario de las disputas, el conflicto presente y permanente contra las inercias globales del mercado y su unificado universo simbólico; de esto resulta que todo arte es político.

El mundo es uno no porque esté unificado, sino porque una ojeada a sus diversos contenidos no revela conflicto, más bien una diversidad aún más pasmosa. Las imágenes son siempre compatibles, o pueden hacerse compatibles, aun cuando las realidades que retratan no lo sean (Sontag 2005).

En esta multiplicidad de imágenes y transacciones, la forma en la que los contextos se representan y negocian son el resultado de lo que configura los escenarios de la producción cultural en tanto “el cambio social es reemplazado por cambios en las imágenes”. Si pensamos esta reflexión desde el surgimiento del cine, podemos decir que el instrumento empezó no siendo ni arte ni industria, sino un artefacto que registraba el movimiento de lo animado. En todo caso, al cine se le otorgó la categoría de arte cuando se inventó el lenguaje cinematográfico compuesto por los primeros planos de Griffith y el montaje de Eiseinstein. Incluso, el término *documental* se utilizó muchas décadas después de que se concibieran los que hoy se reconocen como los primeros documentales en la historia del cine.

De esta forma, vincular las nociones del cine comunitario respecto a la antropología ofrece un panorama sobre los caminos en los que a lo largo de más de cien años de desarrollo, la cámara de cine y video, y quienes se encuentran detrás de ella fueron cambiando su lectura, sus métodos y preguntas, hasta la forma en la que la cámara dejó de estar en su poder y pasaron a ser colaboradores de una idea, hasta sujetos y objetos de análisis de las comunidades.

Pensado así, la explicación del cine comunitario desde su ontocultura propone entenderlo en su relación con muchos ámbitos que le dan origen. Si bien son diversos los campos con los que puede desarrollarse una explicación más amplia que defina su naturaleza compleja, este estudio pretende relacionar al cine comunitario con campos clave para desarrollarlo como una categoría de análisis que dé pie a entenderlo desde

su impulso creativo, y la forma en la que, expresado en arte, adquiere su sentido social. A partir de estos procesos, se crearían los elementos laoculturales que le dan un lugar en un contexto histórico determinado, por un ecosistema compuesto por sus creadores y la sociedad en la que se crea, realiza, produce, circula y preserva.

Ejemplos de las transacciones de la creatividad comunitaria

A) EL CASO DEL GRAFITI

Con el objetivo de mostrar las formas en las que las transacciones creativas y las convergencias culturales se expresan en diversos ámbitos de la producción cultural comunitaria, es pertinente traer a cuenta a Bannet-Weiser (2011), quien, en una aproximación a la diversidad de escenarios en la convergencia cultural, coloca dentro del núcleo duro del debate el tema de la creatividad en el contexto urbano del arte callejero, expresado principalmente a través de los grafitis. La mercantilización de las artes y la cultura como parte de la expresión de la creatividad conlleva no solamente la necesidad de redefinir lo creativo para protegerlo de las visiones del mercado, sino para argumentar que ante la polisemia del término es necesario observar la creatividad desde sus definiciones más básicas en relación con las esferas con las que está interactuando en nuevos escenarios culturales.

Por consiguiente, la participación de las empresas privadas en cada vez más campos del arte y la cultura, dentro del marco de las industrias creativas, dejó de ser en Estados Unidos el mecenazgo para convertirse en la búsqueda de rentabilidad y ganancias. Es así que la creación de las llamadas ciudades creativas, en donde se recluta a talentos para generar proyectos rentables, basados en las nuevas tecnologías, ha tomado el concepto de lo creativo desde puntos de vista distintos a los de quienes lo utilizaban para expresarse sobre la realidad y las problemáticas que la definen.

La creatividad se volvió con todo ello una moneda de cambio o un campo de inversión económica para obtener ganancias. Uno de los usos

de la creatividad como expresión artística se refiere a su incorporación dentro de la publicidad corporativa y del comercio turístico en las ciudades estadounidenses. El desarrollo de las tecnologías digitales que dio como resultado una reconfiguración de los medios tradicionales frente a la convergencia y la cultura participativa, que generó que las personas pasaran a ser de sujetos pasivos a sujetos creativos, se ha venido fragmentando en nichos de audiencias. En este contexto, Banet-Weiser extiende el análisis de Garnham a los espacios urbanos de Estados Unidos, poniendo en tela de juicio los postulados teóricos de la convergencia cultural, lo que abre el debate hacia múltiples formas de entender la convergencia y su impacto en la creatividad y las expresiones artísticas ante la creación de nuevos artefactos y plataformas.

Desde este enfoque, Banet-Weiser analiza la “autenticidad” creativa frente a los intereses comerciales y la forma en que transitan ambas visiones de la creación para asignarle un valor diferente. Banet-Weiser nos dice que el grafiti aparece al final las décadas de 1960 y 1970 como parte del arte callejero que surge dentro de la recesión económica y otros conflictos sociales en Estados Unidos, siendo una manifestación de la apropiación del espacio público y de una expresión creativa de los jóvenes urbanos (Snyder 2009, en Banet-Weiser 2011). Esto no representó una decadencia urbana, sino una innovación creativa y artística expresada en las ciudades en donde los anuncios publicitarios invadían los techos, las fachadas y los espacios visibles de las ciudades (Austin, en Banet-Weiser 2011). Esto puso en escena al arte del grafiti dentro de la economía cultural, sobre todo porque la expresión de los grafiteros y sus elementos simbólicos fueron tomados por las mismas marcas para sus propósitos publicitarios. No obstante, varios artistas urbanos se opusieron a esta apropiación del grafiti por parte de la mercadotecnia y las campañas publicitarias, y se mantuvieron en la esfera independiente utilizándolo para plasmar ideas contraculturales y cuestionando el *establishment*.

Estas perspectivas contrapuestas de la creación develan para Banet-Weiser una visión diferente de la *convergencia*. Para comprender esta compleja interacción hace uso de una categoría analítica que se define con el término *relay*, de Lisa Henderson (2008), el cual intenta desenredar

estos complejos escenarios culturales que entrelazan los sistemas comerciales, la subcultura y las expresiones artísticas como factores culturales que estructuran y legitiman los procesos creativos con las convergencias económicas y de mercado.

La marca del yo o el *branding* que han creado los artistas callejeros para contraponerse a las formas en las que los corporativos utilizan la subcultura genera la pregunta de si es por ese hecho que debemos considerarlos individuos emprendedores, o empresarios culturales. De ser así, estaríamos concediendo, sin discutirlo debidamente, que toda expresión creativa debe ser autorizada por la economía cultural para existir. El hecho de que estos artistas puedan llegar a crear sus propias marcas no significaría necesariamente que estén buscando insertarse en la convergencia de las industrias creativas. Por el contrario, esta forma de participar en la creación callejera es una acción creativa por recuperar su espacio perdido, con lo cual esta clase de apropiación de la creatividad sería de un tipo distinto al de la apropiación corporativa. El caso que ilustra los planteamientos de Banet-Weiser trae a cuenta la experiencia de que en 2005, Sony Corporation contrató a artistas jóvenes callejeros para pintar en edificios las imágenes de niños que hacen uso de su videojuego PlayStation Portable (PSP) en diversas situaciones nómadas. Los artistas se valieron de los instrumentos y el lenguaje estético del grafiti en distintas ciudades de Estados Unidos: San Francisco, Los Ángeles, Chicago, Filadelfia, Nueva York, Atlanta y Miami. El portavoz de la empresa definía la campaña como una forma de representar a los usuarios del producto de una manera creativa y artística. No obstante, estas formas estereotipadas de hacer uso del videojuego dieron paso a lo que se ha denominado el grafiti corporativo. En este marco de referencia, Banet-Weiser señala que es necesario ampliar las formas de comprender y estudiar las múltiples formas en que se está expresando la convergencia cultural, que no solo den por hecho que las expresiones urbanas se comercialicen y conceder nuevas agencias a los consumidores.

Al considerar que en la actividad creativa confluyen los intereses de los artistas con los de los corporativos, se abrieron también otros ámbitos en lo que se refiere al arte callejero en la ciudades estadounidenses:

urbanistas, publicistas, diseñadores de turismo cultural y otros profesionales vieron en esta intersección la posibilidad de potenciar la expresión creativa callejera en un atractivo comercial. En esta inercia, la academia estaría asignándole un nuevo valor a la actividad creativa, al analizar las nuevas formas de relación entre los medios de comunicación, los medios digitales y las nuevas formas de comunicación.

El caso del arte callejero deja ver que la cultura de la convergencia necesita ser interrogada por quien la legitima en términos de nuevos entendimientos de la cultura y del individuo. Visto así, la cultura de la convergencia sería un proceso de creatividad más amplio y transformador que debe comprender con claridad la expresión creativa auténtica de la que solo responde a la demanda de los consumidores. De esta forma, debemos ser cuidadosos para no excluir ninguna expresión creativa dentro de las nuevas formas de comprender y estudiar la convergencia cultural, y para ello debemos asimilar las formas en las que el poder político y corporativo operan dentro de las expresiones creativas independientes y comunitarias, sin vincularlas o confundirlas con las expresiones corporativas. Es probable que así se puedan entender mejor las divergencias y profundas desigualdades que está generando esta clase de convergencia.

De este modo, el enfoque de Banet-Weiser (2011) sobre la convergencia no va en el sentido de un flujo de contenidos en múltiples y diversas plataformas, como medios de distribución que generan alianzas entre consorcios de comunicación, ni tampoco de las prácticas de los consumidores o seguidores para apropiarse de estos contenidos para hacer con ellos nuevas narrativas o productos culturales alternos desde una versión colaborativa, así como para buscar formas alternativas de entretenimiento en contra de las visiones corporativas. En realidad, estas convergencias partirían sobre todo de observar las relaciones entre los medios de comunicación, los espacios urbanos, la cultura material y las ideologías dentro de *escenarios culturales convergentes*.

De esto modo, si queremos comprender las prácticas creativas que se están generando en el ámbito de la convergencia, debemos repensar las palabras y los conceptos que la definirían. Al ser claro que la creatividad es considerada de distintas maneras tanto por los artistas como por

los corporativos, se propone establecer las categorías de *autenticidad e inautenticidad* y la forma en que estas formas se articulan para definir los fines y los propósitos a los que obedecen cada uno de los usos sociales de la creatividad. El hecho de diferenciar lo auténtico de lo no auténtico no parte de excluir una visión de la cultura corporativa, sino de advertir que no siempre estas visiones confluyen en una cooperación tersa. Por el contrario, estas suelen ser polarizantes y excluyentes, e incluso los artistas suelen tomar las estrategias de los corporativos para ir en sentido contrario. Una muestra de ello se da al observar cómo los artistas callejeros han creado contramarcas utilizando las mismas formas con las que se benefician los corporativos. Así se distinguen ideológicamente, puesto que generan nuevas formas creativas e identitarias frente al proceso de la convergencia. Es en todo este proceso de intersecciones creativas donde las transacciones culturales toman forma dentro de la convergencia de los escenarios de la producción cultural audiovisual.

B) EL CASO DEL ETNOROCK

Otra aproximación para ejemplificar las transacciones culturales convergentes en escenarios de la producción cultural se observa en la forma en la que Urtraga (2012) analiza cómo los jóvenes indígenas están adoptando dentro de sus actividades y expresiones creativas al *rock*.

Dentro de los actuales procesos de globalización y transculturación, el rock es un elemento incorporado a su vida cotidiana que adopta diversos caminos, tanto en sus formas de producción como de distribución. La inserción de prácticas de consumo en las poblaciones indígenas, a la par de la incorporación de las tecnologías digitales, ha traído consigo el planteamiento de la producción cultural a la luz de estas apropiaciones, así como de las pertenencias e identidades, los procesos migratorios y la *urbanización* de las zonas rurales.

El rock indígena, también llamado *etnorock*, ha germinado en varias zonas de México. Una de las experiencias documentadas se sitúa al sureste de la República mexicana. Desde finales de la década de 1990 se

empezaron a crear las primeras agrupaciones que incursionarían en el rock. Veinte años después, se registra la existencia de al menos quince bandas de rock en municipios de Los Altos de Chiapas, en contextos tanto urbanos como semirurales. Estas expresiones musicales fusionan “las armonías de la música tradicional indígena (con instrumentos de uso ritual, como tambores, arpas, guitarras y flautas de fabricación local) y los ritmos del rock, [con] los instrumentos electrónicos propios de este género musical: guitarra eléctrica, bajo y batería” (De la Cruz, Ascencio y Zebadúa 2015, 29). Las canciones son casi siempre en tsotsil y tseltal, las lenguas indígenas con mayor número de hablantes en Chiapas. Entre los temas que tratan las canciones se encuentran “evocaciones de su diferencia como jóvenes, imaginarios de sus experiencias amorosas, valoraciones de su pertenencia étnica, de su lengua, del cuidado ambiental, del respeto a la naturaleza y de seres sagrados y alabanza evangélica”. Durante sus presentaciones en vivo suelen usar indumentaria tradicional y se hace uso de elementos de su tradición cultural. De este modo, al fusionar la música tradicional con el rock, se resignifica la música tradicional, pues sale del ámbito ceremonial sagrado para ubicarse en un “espectáculo fuera del contexto ritual”.

Las categorías empleadas para estudiar de manera independiente a los jóvenes, a los indígenas y al rock como expresión creativa conllevan la necesidad de mirar hacia “todas las formas de desplazamiento y desdibujamiento que colocaban, por un lado, a lo indígena (lo rural, lo arcaico y lo folk), y del otro, a los jóvenes y al rock (lo urbano, lo moderno)” (Urtraga 2012, 21). Esta suerte de lo tradicional frente a las nuevas expresiones creativas que se entrecruzan en caminos insospechados dan cuenta de una vitalidad que, por un lado, encuentra en las tradiciones musicales lo ceremonial y la preservación de las raíces y, por el otro, se enfrenta con las expectativas y visiones de los jóvenes en su realidad cotidiana. De esta forma, a través del rock se “transforman saberes ancestrales y modos de vida” (Urtraga 2012, 22). En este sentido, si bien el rock resulta una forma expresiva musical, también lo es la amplia diversidad creativa de la que hacen uso los jóvenes indígenas para crear obras musicales, lo que muestra, al mismo tiempo, distintos usos del género.

Como hemos visto, el tema de las transacciones culturales puede ser revisado desde la creatividad; por tanto, este debería ser analizado desde los diversos escenarios de la producción cultural posibles para estudiar de la mejor manera sus diferentes lugares frente a la convergencia. La forma en la que el rock ha sido incorporado dentro de las expresiones artísticas de los jóvenes indígenas del sur de México pone de relieve que tales categorías del mercado y de la participación cultural no serían las únicas para explicar su existencia y difusión entre los jóvenes tanto de sus propias comunidades como de otros lugares del mundo globalizado, pues no necesariamente todo lo que pasa por las redes digitales es en sí mismo parte de un proceso de consumo y de mercado cultural. Si bien los medios tecnológicos de los que se valen son los mismos que los utilizados por los corporativos, lo cierto es que no por establecerse dentro de las redes sociales, o difundirse en plataformas de video como YouTube, resultarían ser productos culturales susceptibles de ser consumidos.

Dentro del ámbito del consumo, el rock indígena ha incursionado tanto en circuitos alternativos e independientes como dentro de la escena industrial. En medio de ello se han generado políticas culturales con las que estas expresiones han encontrado programas y convocatorias para apoyar su proceso creativo, más por su naturaleza de origen indígena que por su derecho creativo como resistencia cultural. Al margen de estas posibilidades, los grupos crean páginas web, perfiles en las redes sociales y comparten su música en plataformas de contenidos audiovisuales, como YouTube. La incorporación de elementos musicales del rock, el hip-hop y el *reggae* a la música tradicional deja ver que la identidad y la cultura no resultan estáticos ni inmutables. Las razones por las que el rock ha sido adoptado por los jóvenes en las poblaciones indígenas tienen que ver con su interconexión global a partir de las nuevas tecnologías, pues a diferencia de las décadas anteriores, en las que el rock tuvo presencia en las zonas urbanas de Chiapas con poca repercusión en la escena musical del rock en el país, ahora las posibilidades tecnológicas permiten que las obras circulen y se compartan en internet.

Es claro que el contexto social y político ha sido determinante para que estas expresiones artísticas se manifiesten —como el surgimiento del

movimiento zapatista en 1994, que dio mayor visibilidad a los pueblos indígenas—, pero lo son también las posibilidades de poder entrar en contacto tanto con los instrumentos de producción como con las formas de dar a conocer lo que se crea en ámbitos más amplios. Si bien, como afirman De la Cruz, Ascencio y Zebadúa (2015), “el movimiento del rock vino a diversificar la tradición musical indígena, siempre reducida a la vida ceremonial o a la cultura ritual de estos pueblos”, y a ser una forma de preservar los saberes indígenas; también surge una manera de incorporar la tecnología como un recurso más a la tarea creativa de los jóvenes y de su necesidad de dialogar con los otros acerca de sí mismos y de lo que ocurre a escala planetaria. Así como el rock, confinado a contextos urbanos, ha sido incorporado en contextos semirurales, adaptándose instrumentos musicales electrónicos, lo mismo ha ocurrido con las formas narrativas audiovisuales, todo ello a la luz de las transacciones culturales creativas en escenarios tecnológicos convergentes.

3

Cine y audiovisual comunitarios

Cine y audiovisual comunitarios y su relación con la antropología

Se considera que la antropología y el cine se interrelacionaron rápidamente al ser este una forma de registro del comportamiento de los grupos humanos, la cual sustentó el estudio de sociedades apartadas en distintos estadios y apoyó visualmente los postulados evolucionistas. Al igual que la antropología, el cine antropológico surge como una forma de legitimar un discurso colonial y, con ello, su sentido social y político. *Nanook, el esquimal* fue filmado en 1920 por Robert J. Flaherty, antes incluso de que el término *documental* se difundiera y su autor supiera que su obra sería considerada como uno de los primeros documentales en la historia del cine. Flaherty, además, es recordado porque, sin saberlo del todo, también utilizó el método de observación participante como una forma de trabajo casi al mismo tiempo que lo harían formalmente los primeros antropólogos, como Bronislaw Malinowski.^[8] En este sentido, según Guarini (en Colombres 2005), podemos encontrar evidencia de que el cine, como herramienta de investigación antropológica, fue utilizado muy tempranamente desde su descubrimiento.^[9]

[8] John Grierson usó por primera vez el término *documental* en 1926. Malinowski publicó en 1922 su obra *Los argonautas del Pacífico occidental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*, obra precursora del trabajo de campo en la etnografía (Grierson, en Colombres 2005).

[9] Guarini apunta que, ya en 1895, Félix Regnault, un antropólogo francés, utilizó el cine como un medio para registrar el comportamiento humano y aplicar un método

Además de Robert J. Flaherty, el otro gran precursor fue el cineasta ruso Dziga Vertov, creador del denominado *cine-ojo*, postura que renuncia a todo artificio en el cine que no sea el de colocar un instrumento objetivo que registre la realidad en estado puro, alejado de las mediaciones entre el creador y la realidad. Con ello, Vertov asume una estética y funda el principio de registro sin ideología como un tratado seminal, utilizado luego por las aspiraciones etnográficas iniciales del cine antropológico. Después de estos precursores, vinieron muchos documentalistas que basaron su trabajo en métodos y recursos de investigación antropológicos: Jean Rouch, Chris Marker y D. A. Pennebaker, precursores del *cinéma vérité* y el *free cinema*, un cine sin narración y sin interacción alguna con las personas.

Es así que, en retrospectiva histórica, el cine comunitario se configura, en un primer momento, como el que realizan antropólogos, etnógrafos o cineastas. Esta noción prevalece todavía y se basa en la idea de que son los cineastas y videoastas formados fuera de la comunidad los que serían las *semillas*, papel que fue y sigue siendo el de “facilitadores de la palabra y de la imagen de otros”. No obstante, es el ejercicio de acercarse a las comunidades lo que vuelve ese papel más difícil de definir. Este rol diferenciado, de acuerdo con Gumucio, se presenta en el ejercicio de profesiones como el periodismo y la de los comunicadores, y los distingue de la siguiente manera: “Los primeros toman todas las decisiones sobre el producto que sale de sus manos (un artículo, un documental, un programa de radio), mientras que los segundos alientan un proceso de participación que generalmente es más importante que los productos” (2014, 2019).

Con estas características de trabajo comunitario del cine y el audiovisual, Gumucio identifica la producción de esas obras, sobre todo —aunque no solamente— con el documental, pues son documentalistas,

comparado (Guarini, en Colombres 2005). Pink (2006), por su parte, apunta que uno de los estudios antropológicos documentados que hicieron uso de la película es la expedición británica de 1898, de Alfred Cort Haddon, a las Islas del Estrecho de Torres, “una gran expedición multidisciplinaria, completamente equipada con los últimos instrumentos de grabación científica”.

principalmente etnógrafos y antropólogos, los primeros que se acercaron a las comunidades con un interés y compromiso mayor hacia las sociedades en las que trabajan y documentan. En sus orígenes y desarrollo, el cine documental derivó en un cine etnográfico que al aspirar salirse de los cánones del cine industrial y de registrar el “mundo real”, en contraparte con el que registraba el cine realizado por la industria o los circuitos del cine de autor, se asoció a la documentación de las comunidades. Sin embargo, como lo apunta Colombres (2005), el cine etnográfico desechó muy tempranamente la idea de ser un mero reproductor arbitrario de la vida y registrar la vida cotidiana y la producción cultural de las comunidades, y se propuso ser un “arte de lo real”. La perspectiva artística fue cuestionada por otros etnógrafos que aspiraron a que la cámara resultara ser ese medio objetivo que legitimara y diera carácter de “ciencia” a la observación etnográfica. En este ir y venir, los antropólogos vieron con desconfianza al cine etnográfico, que utilizaba formalismos narrativos y se permitía hacer uso de los recursos técnicos y del lenguaje cinematográfico para realizar sus obras y sus registros.

Más tarde, aun cuando el cine etnográfico empezó a preguntarle a las personas su cosmovisión, abriéndose así el horizonte de sus elementos formales, se siguió cuestionando la forma en la que los colonizados eran retratados. Se decía, entre otras cosas, que los juicios razonados provenían del uso de la *voz en off*, de la visión del antropólogo, de los entrevistados colonizadores. Como contraparte, a los colonizados solo se les mostraba la mayor de las veces en éxtasis, en rituales y danzas fantásticas, o desprovistos de juicios trascendentes respecto a su condición.^[10] Esta manera

^[10] *Moi in noir*, de Jean Rouch, dir. (1957), se considera como una obra clave, pues fue una de las primeras veces que se le dio la voz al colonizado para expresar su manera de entender el mundo, no obstante, si bien Colombres reconoce los esfuerzos de Rouch por ir contra del exotismo en sus películas, abre también la reflexión acerca de que su visión eurocéntrica se expresaba inevitablemente en su cine. Para Colombres, en sus años más prolíficos “Rouch no intuyó las enormes posibilidades que abre la autopercepción consciente, o prefirió no explorar ese camino para no malquistarse con el poder colonial”. Sin embargo, el propio Colombres termina reconociendo la importancia de la obra de Rouch, que años más adelante en una más

de comprender el cine antropológico se fue transformando y, como en otras reflexiones que se dieron en la disciplina sobre el lugar que ocupa el etnógrafo, se puso a discusión. En el caso del cine, se replantearon estas preguntas y se orientaron nuevas formas de concebir el trabajo antropológico. Es así que la postura del autor giraría su punto de vista en lo que se conoce como “antropología compartida”, “antropología aplicada” o “antropología social de apoyo”, como las denomina Colombres, en las cuales se propone que el otro no sea un mero objeto de información, sino que este “debe constituirse en parte activa de la búsqueda de este conocimiento”. Con ello, “será a la vez dador y receptor [...] sujeto y objeto [...] rompiendo la base dual y jerárquica propia de todo colonialismo” (Colombres 2005, 28-29).

Sin dejar de lado la relevancia que tuvieron para la historia del cine las obras y los autores del cine etnográfico^[11], la importancia de estos enfoques trajeron consigo la preocupación de dar la voz a otros, lo cual sería muy importante para posteriormente construir un andamiaje que permitiera que los integrantes de las propias comunidades se apropiaran de sus narrativas dichas en primera persona.

Estas transformaciones formales y narrativas dieron origen a una nueva aproximación a las comunidades y sus historias, y así, a movimientos cinematográficos de gran influencia en diversas regiones del mundo. En Latinoamérica, por ejemplo, se desarrolló una tradición importante durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo xx, cuando lo documental se traslada a lo argumental y, por tanto, se generan nuevos estilos narrativos y formales que le dan identidad visual al cine latinoamericano. La relación entre comunidad y cine etnográfico fue muy importante en la región, pues era el reflejo de las posturas políticas

profunda reflexión sobre su trabajo expresó lo siguiente: “El conocimiento no debe ser más un secreto robado a los salvajes para terminar devorado en los templos occidentales del saber” (2005).

[11] Antes de seguir avanzando, no podemos dejar de señalar que los principios y la estética de las vanguardias del cine europeo como el *cinéma vérité* francés, o el *free cinema* inglés, abrevaron de las técnicas del documental etnográfico como parte de sus propuestas formales.

que impregnaron la producción cinematográfica desde la década de los sesenta hasta los noventa del siglo xx.^[12] Los ejemplos son diversos y variados, pero tienen un común denominador: el trabajo de cineastas comprometidos con las problemáticas de las comunidades que, con frecuencia, colaboraban en la filmación y eran, a la vez, parte del proceso creativo de las obras.^[13] Estas tendencias tendrán una gran influencia en los esquemas de participación entre los antropólogos, documentalistas y cineastas con las comunidades en las formas de organización para realizar obras audiovisuales dentro de un esquema de producción con las nociones de cine comunitario que todavía prevalecen.

Es importante no dejar de lado que durante el desarrollo de la teoría antropológica se fue construyendo la antropología visual, que se consolidó como una importante subdisciplina incorporada al cine y el audiovisual, con lo cual se articularon nuevos instrumentos metodológicos en el trabajo etnográfico, y se extendió el uso de nuevas herramientas para documentar, ilustrar y compartir conocimiento, pues la cámara se presenta como el eje que articula el campo y la experiencia del etnógrafo. Desde esta perspectiva, “la cámara es un instrumento teórico que se puede tocar con las manos” (Ardévol, en Barrera 2006). Con estos planteamientos, una parte de la antropología visual tomó otro camino interesante y fructífero, y se aproximó a lo comunitario como una herramienta de producción cultural, preocupándose y reflexionando teóricamente sobre la incorporación de estos recursos dentro del quehacer antropológico. En este devenir se han incluido nuevas formas de uso de los medios audiovisuales, que se vinculan a otras formas de experiencia dentro del campo: los soportes digitales y el lenguaje multimedia, que se presentan como algunos de los campos a desarrollar desde la antropología visual (Pink 2006).

Como se puede observar, la cercanía conceptual entre el cine documental y la realidad han propiciado que en muchas ocasiones no sea tan

[12] Para un análisis detallado, ver Colombres (2005) y Gumucio (2014).

[13] Algunos nombres de estos cineastas son Fernando Birri, Glauber Rocha, Nelso Pereira Dos Santos, Ruy Guerra, Miguel Littin, Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Sanjines, Paul Leduc, Nicolás Echaverría y Felipe Cazals, entre muchos otros.

clara la diferencia entre estas obras con el cine comunitario, e incluso que muchas iniciativas de política cultural se fomenten a partir de su valor de registro testimonial, con lo que se les desprovee de las cualidades estéticas y artísticas que les son inherentes.

Desarrollo del cine y el audiovisual comunitarios en México

Las definiciones y nociones del cine comunitario en México, especialmente en sus orígenes, se encuentran estrechamente ligadas al cine etnográfico. En este sentido, la producción que se enmarca dentro del cine antropológico ha sido amplia y se considera la más fecunda en Latinoamérica. La historia del cine etnográfico en México data desde los orígenes mismos del cine en el país, y tiene un camino que se bifurca con la importante participación de las instituciones del Estado, las universidades, el trabajo de gestión colectiva y, en algunos casos, la iniciativa privada, que apoyaba documentales noticiosos de fomento al turismo o de propaganda política. A este desarrollo lo defino en cuatro grandes etapas, las cuales van mostrando en su totalidad una transformación en la forma de aproximarse a la comunidad y lo que representarían las prácticas comunitarias.

Primera etapa: los precursores y la visión nacionalista de lo comunitario

La primera etapa, que va de finales del siglo XIX hasta finales de los años cincuenta del siglo XX, se refiere a los precursores: desde los cinefotógrafos pioneros, sobre todo extranjeros que realizaron las primeras vistas^[14] en el país y que fijaron su mirada curiosa en registrar festividades populares, hasta los primeros mexicanos que hicieron los registros primigenios. Piñó

^[14] Se le conoce como vistas a los primeros registros cinematográficos que no eran concebidos aún como películas.

califica este momento en que el cine se enfrenta al “México real” que contrasta con el “México ideal”, o “el país formal”, que sintetiza en imágenes una visión del país que prefiere registrar la cotidianidad de personajes como Porfirio Díaz y la clase pudiente del país. El cine del “México real” será el que acompañará a la Revolución mexicana de 1910, que, al concluir, encontrará en las imágenes cinematográficas una forma de autodescubrimiento, la cual dio forma al “indigenismo posrevolucionario”. Este universo estético derivará en una apropiación de lo simbólico por parte de los artistas e intelectuales en corrientes como el muralismo mexicano.

Las filmaciones en las que los pueblos indígenas son el centro de las obras cinematográficas se iniciaron también desde muy temprano en la historia del cine mexicano. Se tiene el registro de que las primeras películas etnográficas datan de 1919, cuando Manuel Gamio fue director del Departamento de Antropología de la entonces Secretaría de Agricultura y Fomento. Desde esa fecha, prácticamente hubo un interés institucional por establecer un trabajo de documentación antropológica basado en el uso del cine, que continuó hasta la posrevolución. En esta etapa, lo indígena pasa a primer plano en las artes visuales: el cine, la pintura y la fotografía registran y recrean imágenes inaugurando una estética particular que apoya la idea de un nacionalismo posrevolucionario. Aquí pueden ubicarse desde los trabajos fotográficos de Manuel y Lola Álvarez Bravo, hasta la película *Que viva México*, de Sergei Eisenstein, los cuales conforman el marco estético-ideológico en el que se inspirará buena parte del cine mexicano de las décadas posteriores.

La antropología es en esta época el “brazo científico social del nacionalismo que es indigenista”. A partir de este periodo, el documental indigenista fue sinónimo de documental etnográfico. En películas como *Raíces* (1936) o *Juan Pérez Jolote* (1973), Piñón encuentra un género híbrido que mantendrá un mismo sentido entre lo indigenista y lo etnográfico.

En la parte final de esta primera etapa, se ubica la participación pública en la realización de películas etnográficas, la cual se registra, desde los últimos años de la década de 1950, en las películas realizadas tanto

por el Instituto Nacional Indigenista (INI)^[15] como por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Estos nuevos escenarios de producción cultural institucional dotarán más tarde al cine comunitario de trazos que se mantendrán hasta nuestros días.

Segunda etapa: hacia la pluriculturalidad de lo comunitario

En la segunda etapa, que va de finales de los años cincuenta hasta los ochenta del siglo xx, se encuentra un cine etnográfico que va cambiando de perspectiva y prestando más la atención a la autorreflexión de lo indígena. La cámara va girando y los objetos se vuelven cada vez más sujetos, y los sujetos, objetos. Con la creación en 1960 del Departamento de Cine del INAH, un nuevo grupo de cineastas y antropólogos se aproximan a las festividades y a los rituales de las clases populares a partir de otra clase de enfoque. Por ejemplo, Guillermo Bonfil y otros cineastas realizan *Él es Dios* (1965), documental precursor en el que los realizadores salen a cuadro, se incorporan como sujetos y la postura del narrador omnisciente tiene un punto de vista que cuestiona y dialoga tanto con los entrevistados como con el espectador. Inspirados para su realización por el *cinema vérité* y el *free cinema*, estas posturas son de cierto modo acompañadas por el viraje antropológico que va cuestionando el proyecto de una nación construida por una sola identidad cultural, expresada en la obra intelectual de investigadores como Rodolfo Stavenhagen, Margarita Nolasco y el propio Guillermo Bonfil, entre otros.

[15] El cortometraje *Todos somos mexicanos* (1958), de José Arenas, es la primera producción realizada por el INI y trata sobre las acciones de los centros coordinadores indigenistas Tzeltal-Tzotzil y Papaloapan. Producida en color, y con la participación de personalidades de la talla del fotógrafo Nacho López y la escritora Rosario Castellanos, la película busca mostrar por vez primera las acciones sociales, educativas y de salud implementadas por el INI a través de los primeros centros coordinadores indigenistas. Con una buena fotografía y edición, la película contiene textos muy reveladores sobre la concepción de los indígenas y el género en la época de su factura (Ávila, 2006).

En este periodo se incorporan en la realización de cine etnográfico algunos de los egresados de las escuelas oficiales de cine, documentalistas y otros artistas visuales, que van consolidando una propuesta estética diferente a la de los antropólogos “nacionalistas”. Las obras de Alfredo Joskowicz y Manuel González Casanova, José Rovirosa y Rubén Gámez son otro ejemplo de ello. También en este periodo, los documentalistas entienden lo etnográfico desde una perspectiva más amplia que el indigenismo, y se abren a otras comunidades y grupos: obreros, costureras y estudiantes, entre otros sectores de la sociedad. Se vuelven también parte de un cine etnográfico más cercano a la realidad de muchos antropólogos.

En esta etapa, *El grito* (1968) de Leobardo López Arretche, realizado junto con otros estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, se centra en los movimientos estudiantiles de 1968. Óscar Menéndez realizará también documentales para el INAH y abrirá, como lo señala Piñó, otra línea del documental mexicano: el documental político. Esta tradición se mantendrá hasta los años setenta y ochenta, con las obras de Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Paul Leduc y Eduardo Maldonado, entre otros. A la par de esta visión crítica de la realidad de muchos grupos de la sociedad, se van dando muestras de un cine etnográfico que integra cada vez más a las comunidades para su realización y la autorreflexividad de la que habla Colombres y a la que me he referido antes. Todo esto se va dando en el contexto de un discurso oficial que empieza a dejar de lado la visión única de nación, y el sentido de lo pluricultural va tomando mayor sentido en la producción del cine etnográfico (Piñó 2013).

Si bien entre 1912 y 1978 Colombres contabilizaba en México al menos cincuenta y seis películas etnográficas —que van desde las obras que retratan el pasado precolombino de Carlos Martínez Arredondo, quien inició sus documentales desde 1915, hasta las obras de ficción y documental de Alberto Isaac y Luis Alcoriza—, Piñó enumera decenas de documentales de diversos autores realizados entre 1975 y 1985, que pueden enmarcarse en el cine etnográfico. De ellos, la mayor parte fueron realizados desde una perspectiva crítica que cuestionaba los valores nacionales y las dificultades de las comunidades para vivir en ese orden

establecido en diversos ámbitos de la vida social, económica, política y económica.

El auge de la producción de cine etnográfico en este periodo se explica también por la posibilidad tecnológica que propició que muchas de estas películas realizadas en 16 mm, con equipos de sonido portátiles —al popularizarse las cámaras Bolex, que fueron creadas para los reporteros de la Segunda Guerra Mundial— pudieran ser realizadas con un equipo técnicamente manejable por los grupos de rodaje y por el financiamiento de origen estatal principalmente, pues si bien estas obras llegaban a ser proyectadas en cineclubes y circuitos alternativos, se hicieron con fines de investigación documental y de acervos audiovisuales, sin pretender su recuperación económica.

La aparición de los formatos caseros cinematográficos de uso doméstico, como el Súper 8, hicieron visible y posible su apropiación mayoritariamente por parte de jóvenes de clases media y alta de diversas ciudades del país, entre ellas la Ciudad de México, aunque esta producción se registró también a inicios de los años setenta en diversas entidades de la República, como Durango, Zacatecas y Veracruz, entre otras.

Desde finales de los años sesenta y principios de los setenta, se empezó una gran producción de películas en este soporte. Álvarez registra que entre 1970 y 1974 se produjeron y exhibieron en circuitos alternativos y festivales de cine más de doscientas obras.^[16] Precisamente derivado de los festivales de cine en este formato, surgen distintos lazos de cooperación comunitaria entre los cineastas del país. Nacen también grupos artísticos y políticos en México, organizados como parte de un movimiento contracultural. Surge entonces la Cooperativa de Cine Marginal,^[17] que durante 1971 a 1976, produce obras que dan seguimiento a

[16] Cabe aclarar que se trata de películas concebidas como tales, por lo que no se consideran los registros que se hicieron con estas cámaras, para fines caseros, en los hogares mexicanos que llegaron a contar con estas.

[17] “La Cooperativa de Cine Marginal surgió al concluir el Segundo Concurso de Cine Independiente Luis Buñuel, llevado a cabo en la Ciudad de México, del 11 al 31 de agosto de 1971. Aquel certamen, organizado por el Comité de Difusión Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM, y realizado en las instalaciones

movimientos obreros y estudiantiles. Como lo apunta Getino Lima, esta cooperativa surge en relación con otras: se expresa como consecuencia de acciones llevadas a cabo por los jóvenes después del movimiento estudiantil de 1968, en el marco de la organización de guerrillas urbanas y el nacimiento de movimientos artísticos y culturales que fueron utilizados para expresar posturas y demandas políticas^[18] (Getino Lima 2018). Algunas de las personas que participaron activamente en esta cooperativa señalan que durante este tiempo se filmaron decenas de marchas y protestas que iban acompañadas de un discurso político. Este cine se proyectaba en escuelas, sindicatos, sedes de movimientos populares en la Ciudad de México y en otros estados de la República. La estética de las películas no importaba, se asumía que eso no era lo relevante, sino lo testimonial y lo político, por lo que se enunciaba como un “cine imperfecto”, que igualmente era proyectado en condiciones mínimas, sobre sábanas blancas o en las paredes (Testimonio de Jorge Belarmino, en Ochoa 2013). Si bien la cooperativa deja de participar políticamente en 1976, vio el surgimiento de otros colectivos de producción de cine de Súper 8. Entre las cooperativas que se formaron y que hicieron uso de cine en este periodo se encuentra Grupo Cine Testimonio, Taller de Cine Octubre, Colectivo Cine Mujer, o Cine Canario Rojo.^[19]

del club de periodistas y del Instituto Francés de América Latina, fue la secuela del emprendido un año antes por el Centro de Arte Independiente las Musas, el cual estaba integrado por Víctor Fosado, Óscar Menéndez, Rubén Gámez, Leopoldo Ayala, Juan de la Cabada y Armando Zayas.

[18] Surgen también en este periodo organizaciones artísticas de teatro y artes visuales como el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, Tepito Arte Acá, Taco de la Perra Brava y Taller Arte Ideología, entre otros, que al igual que las comunidades cinematográficas “trabajaron muy de cerca con los sectores subalternos del país, tratando de repercutir positivamente en sus condiciones sociales mediante diversas prácticas artísticas” (Getino Lima 2018).

[19] Cine Canario Rojo “tenía numerosos vínculos con instituciones, Canal Once, la SEP, y logró producir materiales en esa línea financiados por el gobierno”. Héctor Cervera señala: “Nosotros poníamos los elementos técnicos, poníamos la cámara, el fotógrafo, pero las comunidades lo realizaban, lo distribuían ellos. Teníamos además esa necesidad de la exhibición, hubo un tiempo que pusimos una sala de

El cine en Súper 8 fue un punto tecnológico que dio como resultado una nueva forma de hacer cine. De los grupos y colectivos que surgieron, se formaron dos de manera general: los que veían en el cine la posibilidad de expresarse políticamente, y los que entendían el nuevo género o formato como la oportunidad de hacer cine sin las condiciones del mercado, censura y los grandes presupuestos de la industria cinematográfica (Vázquez 2012). En cualquier caso, resultaron experiencias que involucraron prácticas comunitarias a lo largo de todo el proceso de creación de una película, hasta su distribución y difusión.

Mientras tanto, en el CUEC se organizaban iniciativas de producción, como el Taller de Cine de Octubre y el Colectivo Cine Mujer, que se enfocarían en temas relacionados con las problemáticas de comunidades urbanas y rurales tocando temas inéditos, como el aborto.

En estos momentos surgen también nuevos actores en la cadena de distribución con la creación de empresas como Zafra, que articularon su trabajo con los cineclubes y salas de las instituciones como la UNAM. Como se advierte, esta etapa se caracteriza por un rompimiento por parte de la visión nacionalista y, por lo tanto, los planteamientos estéticos y narrativos dan pie a que la diversidad de ideas e identidades se exprese en el marco de una apropiación de los instrumentos tecnológicos del cine en formatos cinematográficos de más fácil acceso respecto a los que usaba la gran industria del cine.

Tercera etapa: transferencias formales e informales del cine y el audiovisual a las comunidades

El punto que marca la tercera etapa del cine comunitario en México es cuando la información y las estrategias para llevar a cabo la transferencia de conocimiento técnico para la realización cinematográfica y audiovisual, por parte de las comunidades, se dan por diversas vías. Estas se

exhibición en Coyoacán que se llamaba La Fábrica, además de la experiencia de producción y exhibición en San Andrés Totongo” (Ávila 2014).

agrupan en las formales, que surgen desde las instituciones, y las informales, propiciadas sobre todo por la posibilidad de contar con instrumentos y artefactos tecnológicos. En el caso de la institucionalización, de acuerdo con Piñó, sería Luis Lupone, junto con Alberto Becerril, quienes llevaron a cabo el Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas,^[20] del cual se desprende el primer taller realizado en 1986 en una comunidad indígena, producto del cual se realizaron varias obras en soporte cinematográfico. Observando este programa, se encuentran elementos que resultan importantes a considerar para los fines de esta investigación. El Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del INI se creó en 1977, y su trabajo cinematográfico se realizaba con fines de registro y archivo bajo una perspectiva antropológica. De acuerdo con un testimonio de Lupone, quien ya trabajaba en el AEA, se propone este programa como iniciativa de él y su equipo.^[21] Una vez que se transmite la técnica en el uso del Súper 8 a las personas de las comunidades, los talleristas dejaron la cámara por unos días a los

[20] En su análisis sobre el programa Transferencia de Medios Audiovisuales, Ávila apunta que “en 1989, el INI inició un ambicioso programa de Transferencia de Medios Audiovisuales. Su objetivo fue promover el uso del video como medio de comunicación para beneficiar a las comunidades. Con este enfoque, se transfirieron equipos de video a grupos y organizaciones indígenas, y se realizaron cursos de capacitación para su uso. Posteriormente, se crearon cuatro Centros de Video Indígena (CVI) en Michoacán, Oaxaca, Sonora y Yucatán, con el fin de apoyar y dar seguimiento más cercano a las comunidades en su trabajo audiovisual (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, CDI 2011)”. El programa empezó a disminuir sus recursos desde 1994 al atravesar por los vaivenes de la administración pública y prácticamente desaparecieron como programa desde 2008. Solo se mantienen funcionando relativamente los CVI de Michoacán, que mantienen el Festival de Cine y Video Indígena y el de Yucatán. De acuerdo con este recuento de Ávila, se capacitaron en este programa al menos 85 personas de 37 organizaciones (2014, 396-404).

[21] Lupone cuenta que después de varios intentos y negativas, convenció a los directivos del instituto para llevar a cabo estos talleres con un presupuesto menor al que estaba utilizando el INI para realizar un documental. Cuando logra convencerlos realiza un taller en Oaxaca durante varias semanas.

equipos que tomaron el curso.^[22] Regresaron días después y ya con el material de tres obras editadas, una de ellas dirigida por una mujer indígena, lo presentaron a los directivos, quienes no se sintieron animados por el resultado. Lupone cuenta que tras estas primeras impresiones decidió invitar a expertos a que expresaran su opinión, la cual resultó ser muy alentadora.^[23] A pesar de que los trabajos quedaron enlatados, esta experiencia sería un primer paso para que las instituciones abrieran su noción de lo etnográfico desde el trabajo comunitario del cine y audiovisuales en esquemas colectivos, que si bien estaban planteados desde esquemas verticales e institucionales, permitieron cierta apertura a que se exploraran otras estéticas y narrativas.

A partir de este momento, en diversas etapas se fue estableciendo desde las instituciones una relación más cercana con las comunidades para que fueran ellas las que incorporaran en su producción cultural la realización de obras audiovisuales. En palabras de Lupone, “el taller de cine indígena es lo que es, es todo menos complacencia visual, es realmente tratar de tener esa subjetividad, esa pureza de un grupo, de su propia realidad, eso que fue otra vez un acercamiento a un grupo indígena” (en Ochoa 2013).

Con la aparición del video en la escena de la producción cultural que permitió un mayor acceso de las comunidades a los instrumentos de producción para realizar obras audiovisuales, diversos grupos artísticos, gestores culturales y asociaciones de la sociedad civil empezaron a

^[22] “Empezamos a dar las clases que eran teóricas, eran prácticas, eran cineclubs, todas las noches se pasaban películas y esa idea de reforzar el que los indígenas por primera vez hablarían de sí mismos, entonces el proyecto consistía en hacer tres películas y yo iba a hacer un documental sobre la experiencia del taller. No era el *making off*, no era en ese sentido, más bien, un documental que serviría a los investigadores, a los etnólogos, a los antropólogos, sociólogos, lo que fuera, a los activistas culturales de los talleres para que vieran cómo se dio el taller, qué sucedió en el taller” (Lupone, en Ochoa 2013).

^[23] “Al ver los críticos la película dicen que es lo más maravilloso que le pudo haber pasado al proyecto del Instituto Nacional Indigenista en términos de impacto audiovisual” (Lupone, en Ochoa 2013).

generar obras audiovisuales bajo diversos esquemas de producción comunitarios. Ochoa Ávila registra que desde 1983, grupos de jóvenes de la periferia de la Ciudad de México, como el Colectivo Komunidad Audiovisual, utilizaban equipo prestado de la Universidad Autónoma Metropolitana para grabar “tocadas” o conciertos de punk. Lo que empezó siendo un trabajo de registro se convirtió en una obra en colaboración más articulada que dio origen un manifiesto en 1989. Pero sería ingenuo pensar que esta apropiación solamente se dio en las ciudades y de manera institucionalizada, ya sea formal o informalmente. Desde que se empezaron a comercializar las cámaras de video y videocaseteras en Estados Unidos a principios de la década de los ochenta, por medio de la migración mexicana originaria, se envió equipo de grabación y reproducción en formatos de video doméstico, como el Beta y el VHS, a ciertas partes de pueblos indígenas. De acuerdo con Ochoa Ávila, desde inicios de los años ochenta se tiene evidencia de materiales grabados en comunidades en Oaxaca, que registraban asambleas, fiestas, procesos agrícolas, ritos, cuentos y leyendas. De estas primeras prácticas surgieron diversos colectivos que más tarde se constituyeron en comunidades creativas de manera formal.^[24] A partir de estas formas de apropiación del video en diversos lugares del país se consolidaron diferentes formas de organización creativa colectiva, estrategias de producción y financiamiento, así como de distribución y formas de mostrar, compartir y dar a conocer las obras. En este contexto, se consolidaron organizaciones y comunidades a partir de entender la producción audiovisual en función de hacer contrapeso a los medios masivos de comunicación y darle visibilidad a sus problemáticas, posiciones políticas y acciones para resolverlas. Es en este entramado creativo donde las obras audiovisuales comunitarias se constituyeron como una estrategia de comunicación que colocó en el centro brindar información alternativa y con ello, los procesos creativos se dirigieron a construir formas audiovisuales con base en investigación

^[24] Entre aquellos pioneros resaltan Trova Serrana A.C. (actualmente Fundación Comunalidad, una asociación con sede en Guelatao de Juárez), Casa del Pueblo de Tamazulápam, Mixe y el Centro Cultural Driki de San Andrés Chicahuaxtla.”

periodística y reflexiones distintas a las que presentan los medios masivos de comunicación.

Cuarta etapa: el cine y video comunitario como medio de comunicación y creación por y desde las comunidades

Ante la apropiación del cine, pero sobre todo ahora del video por parte de las comunidades, convergieron los estudios de la antropología y el cine etnográfico con los de las ciencias de la comunicación. Los estudios de comunicación entienden esta apropiación en el uso continuo que han tenido las comunidades de otros medios, en concreto la radio y en algunos pocos casos la televisión. Es claro que antes de que existiera el video, la posibilidad de que las comunidades en México pudieran tener acceso a modos de producción audiovisual era sumamente limitado. Los materiales cinematográficos eran realizados principalmente por cineastas que con recursos económicos en su mayoría institucionales, quienes registraban los contextos comunitarios.

En cuanto esto fue posible, fueron muchos los actores que se apropiaron del video analógico como soporte para elaborar sus obras. En principio, los cineastas encontraron en el video la posibilidad de producir con costos mucho menores, pero también los artistas visuales, que encontraron un formato adecuado para explorar sus ideas conceptuales. En este contexto, las comunidades en entornos urbanos y rurales se apropiaron también de los instrumentos y generaron obras audiovisuales. En el caso del video, su apropiación comunitaria se registra en diversas regiones del país desde la década de los ochenta. En sus orígenes, el cine y el video se usaron principalmente como una forma de generar contenidos que hicieran contrapeso político a los medios de comunicación tradicionales y su formas narrativas sobre las problemáticas de las comunidades. Estas acciones de apropiación se dieron motivadas por la posibilidad de generar una propia visión de las cosas sin agentes intermediarios de por medio.

Los estudios de comunicación han establecido que la forma en la que la apropiación de los medios se ha dado por parte de las comunidades ha

sido igualmente desigual, con procesos de adquisición de competencias rezagadas respecto de quienes producen los artefactos y las narrativas y los “adecuados” usos técnicos de los medios. Esta forma desigual de adquisición genera también desfases respecto a la forma de producir contenidos y de distribuirlos. No obstante, estos procesos de apropiación de la tecnología de medios en las comunidades se dan a partir de acciones que incorporan sus propios saberes y prácticas dentro de una profesionalización autodidacta, distinta de la transmisión “formal” de conocimientos y destrezas. En este sentido, los usos sociales de estos medios en la comunidad se expresan en formas de producción cultural propia, es decir, en relación con saberes y prácticas de las comunidades, y por lo tanto, sería la forma en la que deben ser asimiladas por otros escenarios de la producción cultural. Kummels (2018) denomina *brecha visual*, término relacionado y cercano al de *brecha digital*, al acceso desigual no solamente a los instrumentos de producción audiovisual de ciertos grupos y comunidades respecto a otros, sino también, a los procesos que deben transitar estos colectivos por descolonizar la imagen que se les ha dado y que se expresa en la forma en que se han construido ideas sobre ellos. Este proceso representa un cambio fundamental en la producción cultural realizada por las comunidades, no solamente porque se enfrentan a las nociones heredadas de su identidad que se reproduce por parte de los medios masivos de comunicación, sino por la estigmatización que padecen por los mismos Estados-nación que los discriminan imponiendo programas y acciones sociales, políticas y culturales, provenientes de las burocracias centralistas.

Desprenderse de estas nociones conlleva en las comunidades una fuerte autodeterminación de apropiarse de los recursos materiales de la producción cultural y de narrarse así mismas en función de sus propios referentes, sobre todo en aspectos que se construyen en relación con la hegemonía del cine y el audiovisual. Estas tendencias hegemónicas hacen que las exploraciones de los medios de comunicación se consideren con base en nociones atecnológicas y premodernas, y con ello a las comunidades y colectivos se les observa a partir de las nociones occidentales estéticas y de recursos formales y narrativos que se desarrollan

y manifiestan en las corrientes del cine y audiovisual occidental, predominantemente.

Es por ello que las nociones de lo comunitario, las referencias para describir y analizar los medios de comunicación y las telecomunicaciones deben de entenderse desde un esquema más amplio que trascienda las definiciones occidentales para constituir las, pues desde la perspectiva comunitaria, resulta más amplia que las formas tradicionales de McLuhan y Fiore (en Kummels 2018), pues las concepciones comunitarias irían desde “el cuerpo, sus gestos, y hasta internet”. Con ello, el marco de referencia de medios de comunicación se amplía y se entiende para referirse desde la definición comunitaria como un referente de actividades y representaciones más abierta y libre de lo que la tradición occidental ve en ellos. Kummels (2018) señala que “los videógrafos de Tama recurren a medios de comunicación tradicionales, como la tradición oral, la alfarería, la vestimenta y la interpretación en vivo de música y danzas y las combinan con medios de comunicación masiva de circulación global como la fotografía, el video, la televisión y la internet”.

Este entrecruce de medios tradicionales con medios masivos en la creación artística individual y colectiva de las comunidades permite repensar la dimensión de la producción cultural comunitaria desde una noción distinta a las formas de expresión de Occidente, presentes en las formas narrativas y formales convencionales del cine y el audiovisual contemporáneos.

Con ideas como esta, podemos afirmar, como lo dice Gimenez (2017, 23), que “no existen contenidos culturales esencialmente populares”, sino más bien “solo contenidos popularmente connotados”. Aquí el peligro de ver en lo comunitario un género cinematográfico y audiovisual que surge de tradiciones distintas a la occidental, y que le da una explicación en la política cultural basada en estéticas y recursos narrativos preconcebidos y estigmatizados, lo que en el fondo denota el prejuicio de que provienen de estados premodernos y de analfabetos audiovisuales, de carencias instrumentales en cuanto a lenguajes cinematográficos y audiovisuales supuestamente más sofisticados. No debería ser entonces el Estado y sus políticas quienes lo definan, sino las propias determinaciones comunitarias en el

uso de los medios de producción audiovisual y sus correspondientes narrativas.

Una corriente muy importante que ha documentado y analizado la apropiación de los medios de comunicación por parte de las comunidades ha propuesto un marco teórico y metodológico para comprender de qué forma los grupos y los colectivos se han organizado para utilizar el cine y el video como un soporte tecnológico para tejer redes sociales, políticas y económicas. Es aquí donde nociones como el videoactivismo que es categorizado como “un número de prácticas organizadas en torno a marcos éticos de acción en un compromiso, así como un conjunto de ideas de crítica social y discusión política” que se diluyen y van perdiendo su sentido cerrado ante las nuevas formas de apropiación tecnológica y de producción audiovisual de otra clase de agentes creativos.

Estos planteamientos que entienden la creatividad y la producción audiovisual desde las prácticas mediáticas se enfrentan también a una serie de tensiones entre las narrativas individuales y formales, “que expresan sensibilidades políticas que no forman parte de campañas concretas o de ejercicios de comunicación estratégica dentro del repertorio de una organización o red activista” (Askanius 2015, 56).

Al igual que el cine comunitario, es difícil comprender nítidamente desde el videoactivismo cuáles serían esos contornos que pueden delimitar un acto creativo audiovisual más allá de un planteamiento primigenio, en tanto “los modos contemporáneos del videoactivismo se caracterizan precisamente por estas tensiones entre formas de compromiso político individuales y colectivas, así como por la dualidad entre formas cotidianas y militantes de expresión política que muestran distintos grados de intencionalidad y conflictividad” (Askanius 2015, 56).

Podemos entender el videoactivismo entonces desde los puentes que define Askanius, que podrían comprenderse desde una genealogía del videoactivismo y los usos sociales del video desde nociones tales como el video como generador de noticias alternativas, independientes, informadas y contrahegemónicas, el cual encuentra sus orígenes en los años setenta dentro de lo que se denominó video alternativo o video radical y la televisión de guerrilla.

Estas raíces florecerían años más tarde como video participativo, que llegó a denominarse también *video comunitario*. En este sentido, Askanius señala que el video comunitario o video participativo, que se sustenta en la “autorreflexividad, autoafirmación y empoderamiento”, no siempre busca, a diferencia del videoactivismo más militante y crítico, el cambio social, en tanto su base se sustenta sobre todo en la idea de la reconstrucción de sus códigos culturales y la expresión de su visión del mundo desde sus propios términos narrativos. Es interesante que este posicionamiento del videoactivismo, en México y en otros lados del mundo, se niega a aceptar que las plataformas digitales de difusión de videos, como YouTube, sean la solución para quienes aspiran a una televisión popular o para la gente. En este sentido, si bien se reconoce en YouTube y en otras redes sociales el epicentro donde confluyen muchas de las culturas participativas contemporáneas, este “no representa ni su origen ni el punto final de este proceso”, pues YouTube y otras plataformas corporativas similares muestran los videos comunitarios y del videoactivismo de forma descontextualizada y alejados de cualquier agenda de proyecto político o de cambio social.

Estos espacios resultarían ser “zonas grises en donde el amateur se encuentra con el profesional, el anticapitalismo da la mano al control corporativo y la política mundana y diaria abraza al activismo militante” (Askanius 2015, 63, 72). No obstante, este entorno mediático, en relación con el videoactivismo militante y comunitario, dejaría ver justamente que este nuevo escenario de producción cultural muestra un espacio complejo, altamente diverso y sumamente cambiante en sus formas, pero a su vez, anclado en su noción crítica y tradicional respecto a cuestiones sociales, de identidad cultural y de la lucha por la justicia y otros derechos. De esta forma, el cine comunitario que ahora está siendo producido en México contiene todos estos rasgos y tradiciones que lo convierten en un marco diverso y sumamente heterogéneo para pensarlo desde una sola definición, ya sea política o cultural.

Determinantes económicas, políticas y sociales de la creatividad audiovisual comunitaria en Morelos

El cine comunitario morelense es en sí mismo diverso, y los impulsos creativos que le dan origen son también distintos y cambiantes de acuerdo con los múltiples factores que intervienen en su génesis: los procesos creativos, la organización, la apropiación tecnológica, la transferencia de conocimientos, el financiamiento y apoyos públicos, entre otros. Sin embargo, todos estos factores están determinados en buena medida por la infraestructura y organización cultural que existe en las diversas poblaciones y municipios del estado, las cuales, a su vez, están determinadas por diversos niveles de desarrollo y el devenir histórico de las regiones de la entidad.

Para abordar el proceso de apropiación tecnológica audiovisual en Morelos, es necesario hacer un paréntesis y establecer algunas referencias de su economía y sus modos de producción que, como otros territorios de la República mexicana, están determinadas por factores sociales, políticos y económicos.

Orígenes y desarrollo tecnológico en el estado de Morelos

El estado de Morelos se fundó en 1869 y actualmente está conformado por 36 municipios. Tiene una población de dos millones de habitantes,^[25] de los cuales el 28 % es población indígena.^[26] El devenir del estado ha generado diversos procesos productivos, sociales y culturales. La consolidación económica de la región se da en el siglo XIX, cuando se especializa en el ámbito agrícola, en particular con los plantíos de caña de azúcar y su explotación en trapiches. Situados la mayor parte en Cuautla y en el sur de Cuernavaca, estos trapiches datan de la época de la Colonia, con lo cual las poblaciones se asentaron en espacios rurales alrededor de

^[25] Estimación del Consejo Nacional de Población (2019).

^[26] Encuesta Intercensal 2015 del Inegi.

grandes latifundios. Con la Revolución mexicana se da una revuelta social derivada de la explotación campesina. Tras una activa participación en la Revolución, encabezada por Emiliano Zapata, en la década de los años veinte y treinta se distribuyen ejidos producto de la repartición de tierras que establecía la reforma agraria. Con ello, la actividad agrícola se reforzó en el estado. Durante el cardenismo, esta política se incentivó, especialmente propiciando el uso de la tierra de manera colectiva, lo que se vio reflejado en sociedades cooperativas, que se crearon para desarrollar el ingenio azucarero.

La actividad agrícola especializada en la caña de azúcar, arroz, maíz y frijol, empieza a tomar un rumbo distinto a finales de los años setenta del siglo pasado cuando se dirige una política de industrialización en el país como estrategia de desarrollo. Casi a mediados de los años setenta, se construye la zona industrial de Cuernavaca (CIVAC) que seguiría a principios de los años ochenta, con el Parque Industrial de Cuautla. No fue sino hasta los años ochenta cuando se implementan programas para volver a impulsar la actividad agrícola en la región, pero ahora, promoviendo su diversificación mediante hortalizas y la floricultura, de mayor capacidad de comercialización y exportación.

Dentro de este contexto, especialmente en la década de los sesenta y setenta, se empieza a construir la imagen de un estado de vocación turística. Debido a la cercanía que tiene con la Ciudad de México y a su clima principalmente cálido subhúmedo, se vuelve un centro de descanso para las clases medias y altas de la ciudad, con lo cual, aunado a los proyectos de industrialización, se presenta una alta demanda y una mayor oferta de servicios, sobre todo en las zonas urbanas del norte del estado. Este devenir de los municipios de Morelos ha generado un desarrollo diferenciado en diversas regiones, como lo menciona Delgadillo Sámano:

La región en donde más se han concentrado la industria, el comercio y los servicios es la Norte (principalmente en Cuernavaca y Cuautla), en tanto que las áreas geográficas del oriente y del sureste han sido poco favorecidas e incluso los municipios de Zacualpan, Temoac, Jantetelco, Axochiapan, Tepalcingo y Jonacatepec presentan localidades de alta marginación (2018).

En la última década, las condiciones sociales y económicas de Morelos se han deteriorado también ante la situación de violencia que padece el país, pues la entidad registra el 2.9 del índice de violencia,^[27] uno de los más altos del país, y a que 50 % de la población se encuentra en pobreza.^[28] La concentración del desarrollo tecnológico del estado se ha concentrado sobre todo en tres zonas de la entidad y resalta el hecho de que “cerca del 90 % de las unidades económicas de Morelos se concentran en tres zonas: la zona metropolitana (zm) de Cuernavaca, con casi la mitad; la de Cuautla, con una cuarta parte; y la Sur [Jojutla-Zacatepec-Tlalquitenango] con casi 15 %” (Tapia 2014, 52). Estos datos se suman a que una tercera parte de los empleos que se generan en el estado se dan en el comercio al por menor, 20 % en la industria manufacturera, y enseguida el sector de servicios relacionado con hoteles, posadas y preparación de bebidas y alimentos con 12 % (2014, 53). Por otra parte, otra de las características del estado es que 75 % del territorio pertenece a ejidos y comunidades. Como lo señala Tapia,

esta circunstancia es importante por muchas razones, pero sobre todo porque lleva a plantear un proyecto de desarrollo incluyente que contemple las reservas territoriales dentro del desarrollo productivo de la entidad, particularmente si se reconoce que la actividad agropecuaria ha disminuido más de 50 % en los últimos cuarenta años (2014, 30).

Por su parte, otro aspecto que es necesario establecer es el de la infraestructura tecnológica y de acceso a internet con la que cuenta el estado. En este sentido, de acuerdo con datos del Inegi, 54 % de los hogares en el estado cuenta con radio, 68 % con televisión digital, 42 % con televisión analógica y 44 % con equipo de cómputo. Por su parte, según el Instituto Federal de Telecomunicaciones (Ifetel), de cada 100 hogares, 55 cuentan con acceso a internet. De ese acceso, 43 % es por cable coaxial y

[27] Institute for Economics and Peace (IEP 2019).

[28] *Informe de Evaluación de la Política de Desarrollo Social 2018*, Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social.

apenas 15 % por fibra óptica. Respecto a la telefonía móvil se estima que de cada 100 habitantes existen 71 líneas, aunque no todas las líneas están vinculadas a celulares inteligentes.

El estado de Morelos y sus municipios se encuentran, como otras regiones del mundo, inmersos dentro de dos inercias: por un lado, la que dicta el desarrollo económico, que establece como premisa entrar en dinámicas de producción e intercambio a nivel internacional. Y por el otro, estas condiciones han hecho resurgir las prácticas culturales locales, las cuales se abren paso frente a las dinámicas de la globalización. En este sentido, las tensiones de Morelos entre lo local y lo global se expresan en muchas prácticas culturales y en actividades de producción cultural que de cierta manera tienden a ser registradas, representadas y preservadas a partir de los medios audiovisuales. En sí mismos, estos instrumentos guardan una gran relación respecto a las prácticas de construcción de universos personales que se socializan.

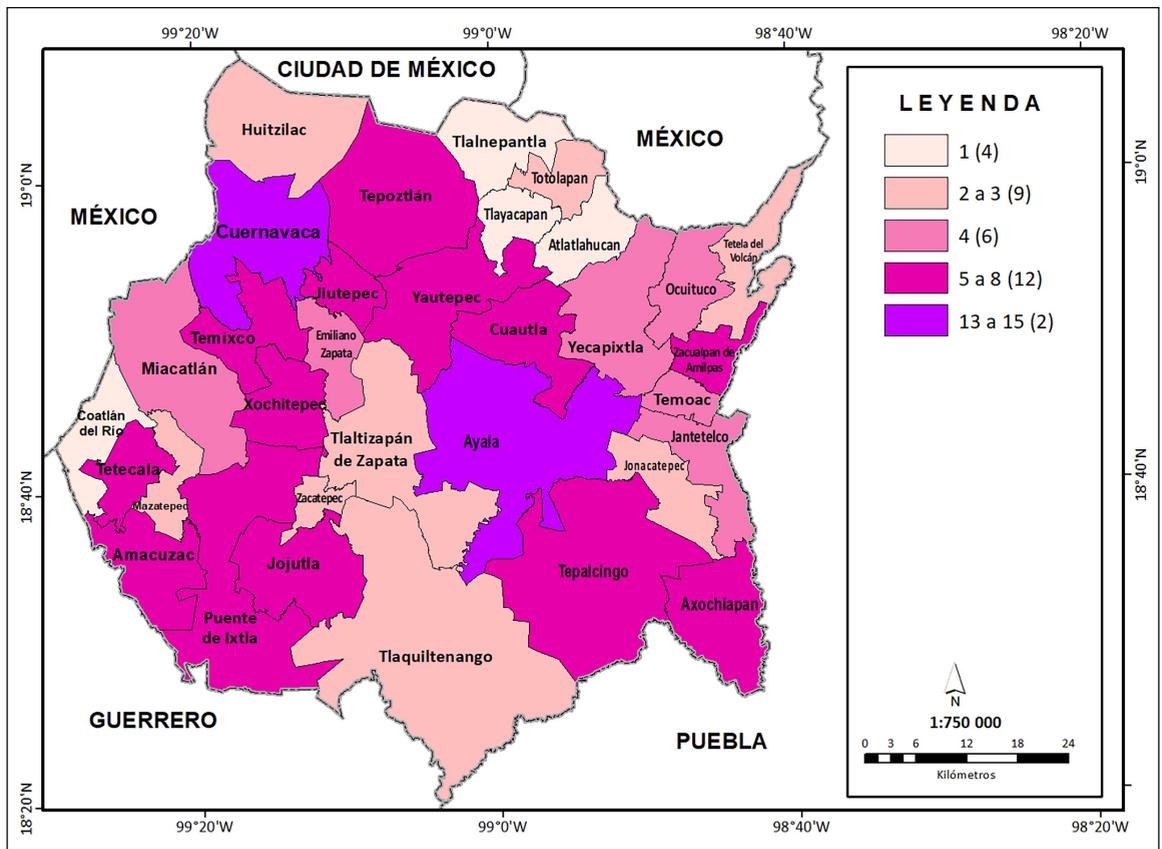
Infraestructura cultural y perfil sociodemográfico de Morelos

Es en este contexto donde la infraestructura cultural se ha desarrollado en las diversas localidades, municipios y regiones de Morelos. De acuerdo con datos oficiales, existen en el estado 23 auditorios, 153 bibliotecas, 44 casas y centros culturales, 7 galerías de arte, 21 librerías, 42 museos, 15 teatros, 7 grupos artísticos y 45 programas de educación y talleres de educación artística y cultural. Si observamos la manera en la que se distribuye esta infraestructura, puede observarse que las bibliotecas se encuentran en todos los municipios, aunque no en todas las localidades que los conforman, pues suelen estar concentradas en las cabeceras municipales (mapa 1). Si observamos la forma en la que se distribuyen las casas y centros culturales (mapa 2) de acuerdo con las cinco regiones en las que se subdivide el estado,^[29] se advierte que esta infraestructura está concentrada en la región Norte y Altos del estado, y lo mismo se advierte

^[29] Regiones Norte y Altos, Oriente, Centro-Sur, Sur y Poniente.

respecto a los festivales culturales (mapa 3). En el caso de los museos, si bien se encuentran mayormente distribuidos en el estado, solamente cuentan con estos espacios 16 de los 36 municipios de Morelos, es decir, 45 % del total (mapa 4). En el caso de la formación, la región Norte y Altos concentran también las universidades y si bien existen escuelas de educación superior en diversas localidades del estado, es solamente en 22 % de los municipios.

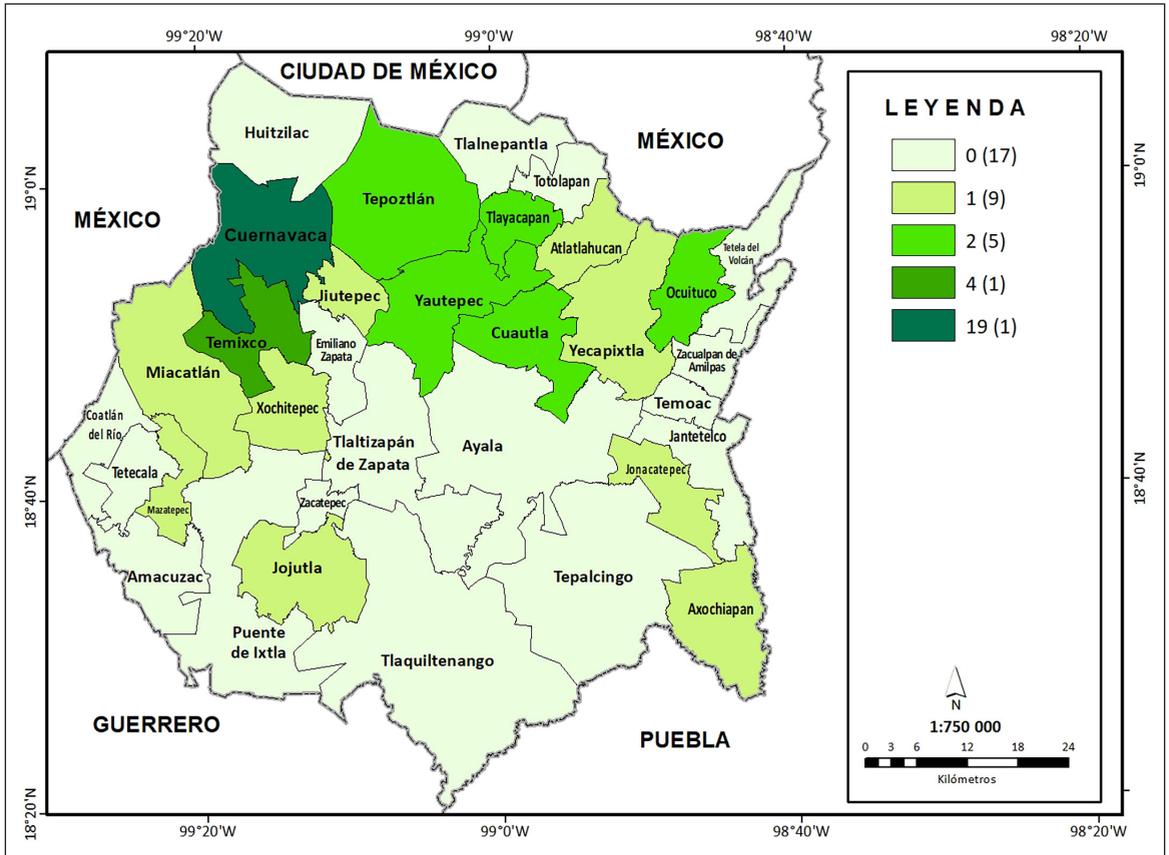
Mapa 1
Bibliotecas en el estado de Morelos por municipio



Fuente: Elaboración propia con base en el Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura (2019).

Diseño y edición cartográfica: Celia López Miguel.

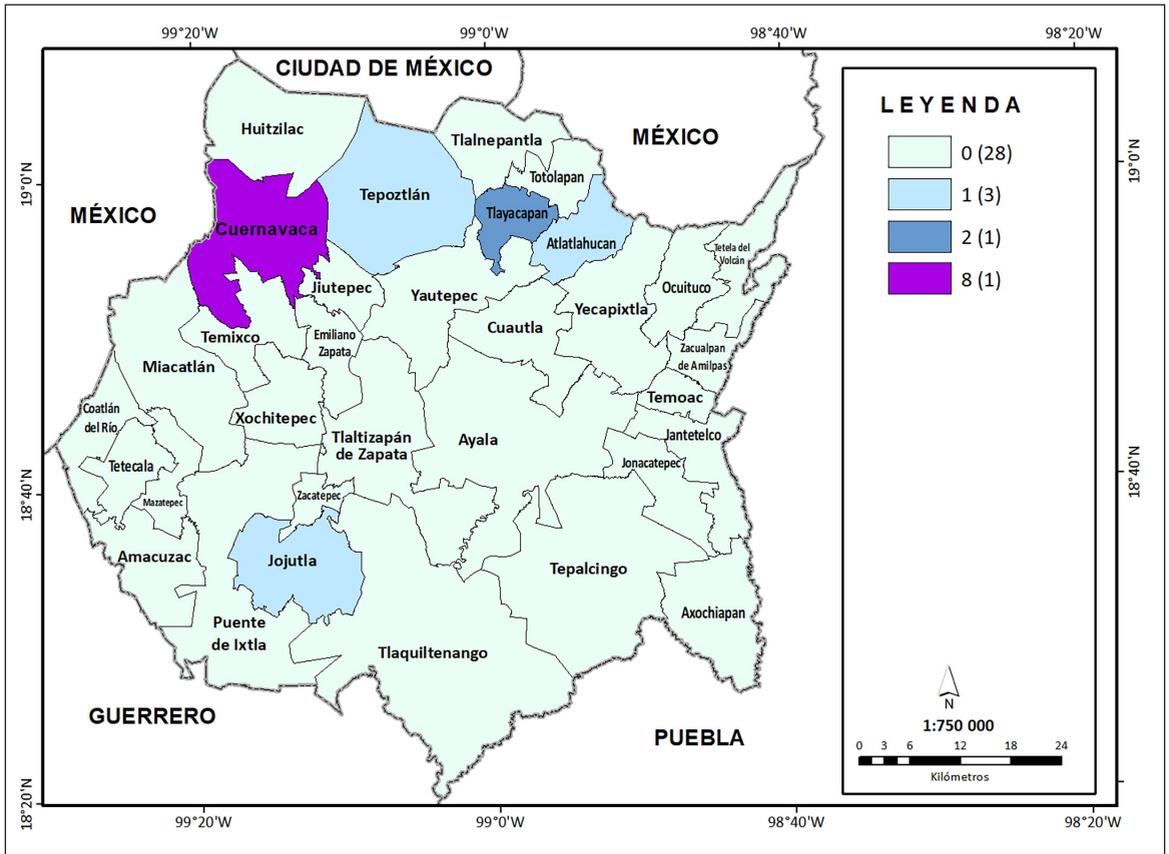
Mapa 2
Casas y centros culturales en el estado de Morelos



Fuente: Elaboración propia con base en el Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura (2019).
Diseño y edición cartográfica: Celia López Miguel.

La infraestructura cinematográfica también se encuentra concentrada en la región Norte y Altos, pues si bien en la entidad existen 19 cines que contienen 139 pantallas, lo que da un promedio de casi 15 000 personas por pantalla, estas pantallas se encuentran instaladas en seis municipios del estado, pero en realidad se trata de tres, pues los otros se consideran parte de la Zona Metropolitana de Cuernavaca (mapa 5). Esto coincide con la lógica de esta clase de modelos de exhibición multipantalla que suelen expandirse en los lugares donde se desarrolla

Mapa 3
Festivales culturales en el estado de Morelos por municipio

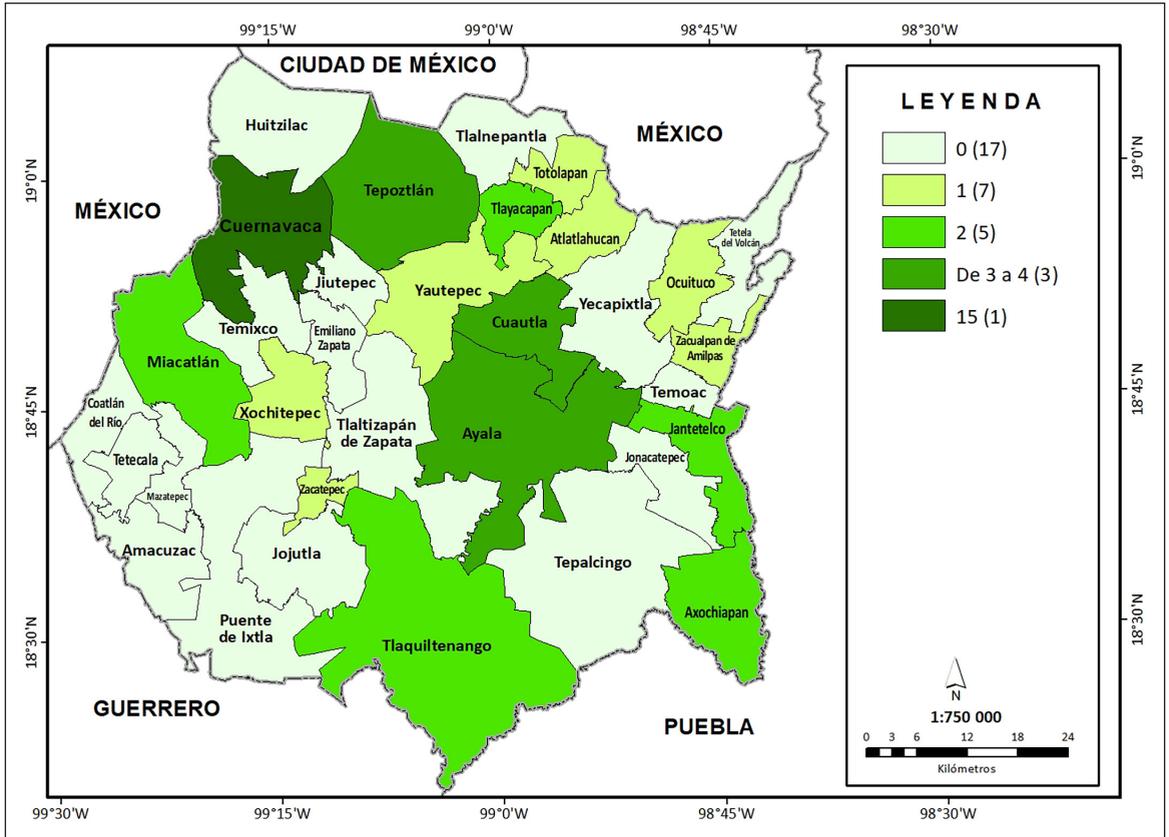


Fuente: Elaboración propia con base en el Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura (2019).
Diseño y edición cartográfica: Celia López Miguel.

infraestructura urbana que conecta con espacios como centros comerciales o grandes tiendas de autoservicio.

No obstante, si bien existen cifras y datos oficiales acerca de la infraestructura cultural en Morelos, también es verdad, como en otras entidades y a nivel nacional, que está presente una especie de lado ciego de los espacios y prácticas culturales que se dan en el estado, que al no estar necesariamente registradas como cineclubes o centros de formación alternativos a las instituciones oficiales o privadas, suelen no estar

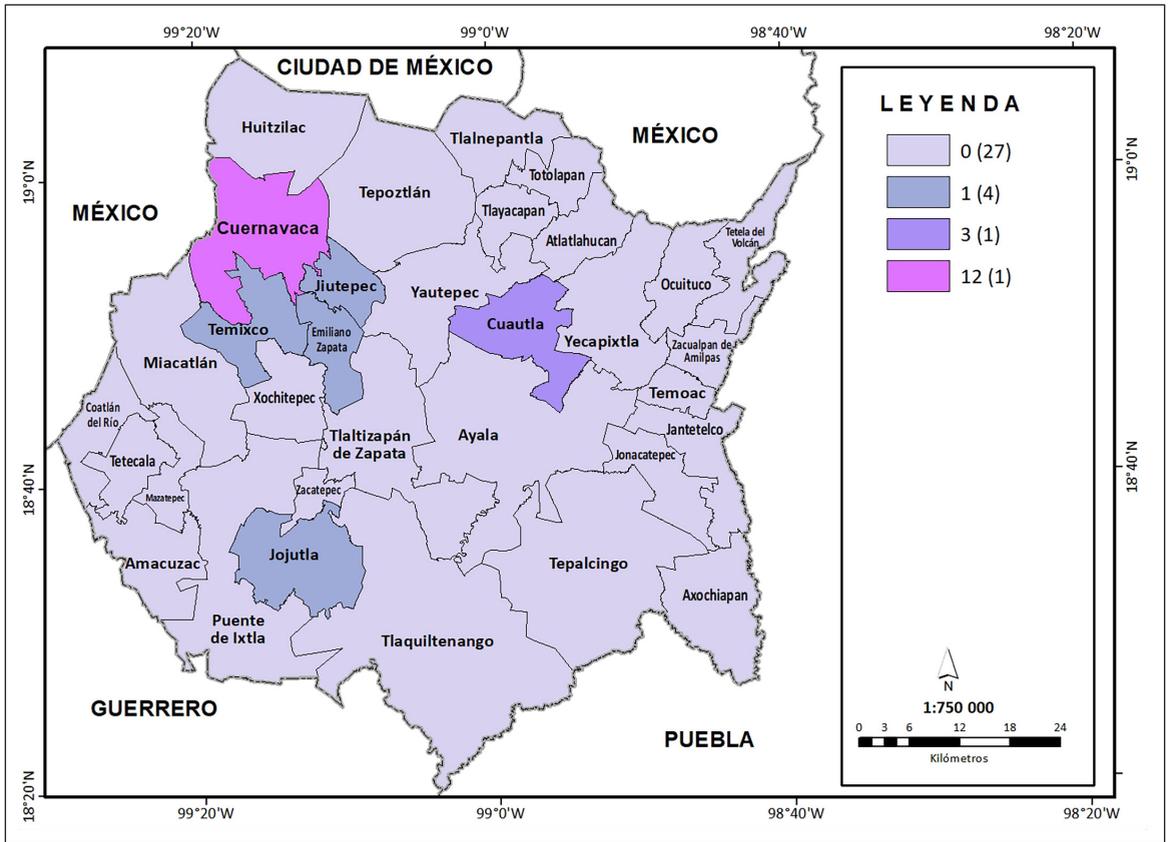
Mapa 4
Museos en el estado de Morelos



Fuente: Elaboración propia con base en el Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura (2019).
Diseño y edición cartográfica: Celia López Miguel.

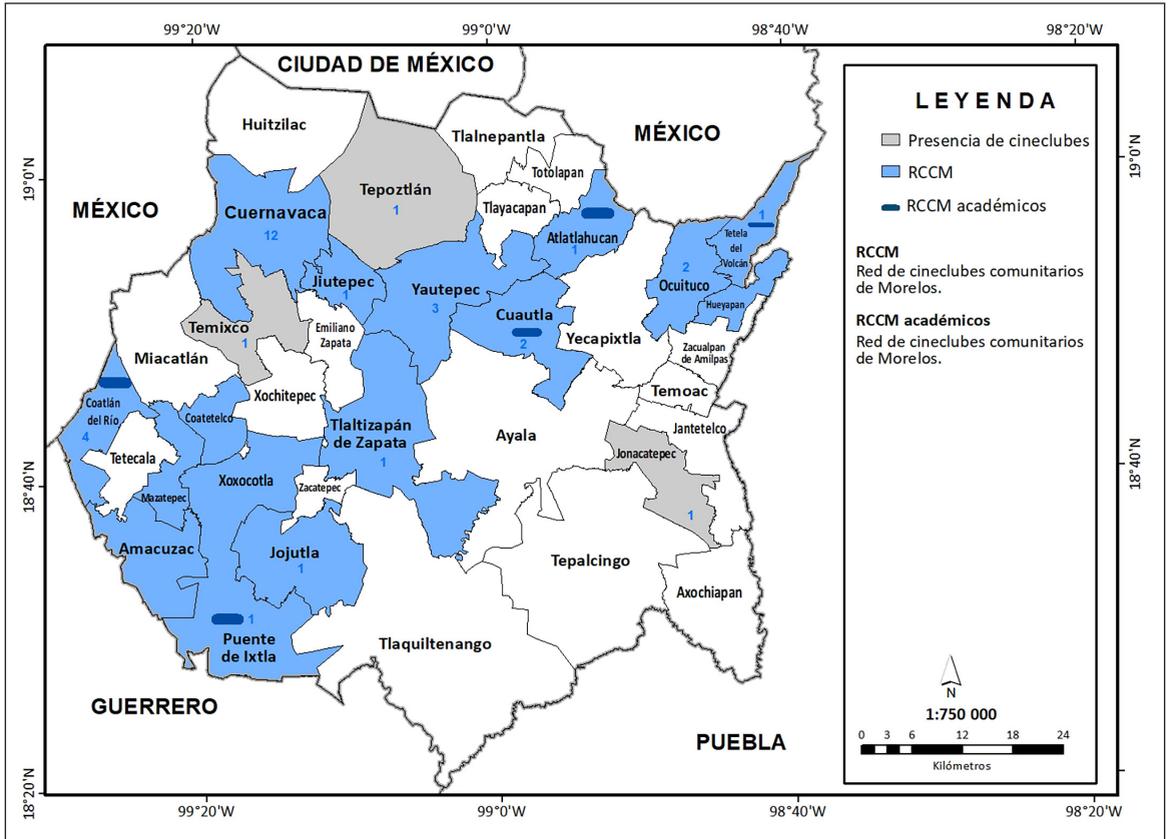
presentes y contabilizadas en los atlas de infraestructura cultural en el país. Los cineclubes y espacios de exhibición de cine y audiovisual alternativos son un ejemplo de esta infraestructura que se maneja en los circuitos independientes, en muchos sentidos, de las estructuras institucionales, aunque algunas se valen a veces de la infraestructura del estado y la federación casi siempre como apoyo para conseguir materiales para la programación. En Morelos se contabilizan 29 espacios alternativos de exhibición de cine y audiovisual, además de 4 festivales de cine y 13 actividades de formación audiovisual (mapa 6).

Mapa 5
Complejos cinematográficos en el estado de Morelos



Fuente: Elaboración propia con base en el Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura (2019).
Diseño y edición cartográfica: Celia López Miguel.

Mapa 6
Cineclubes y centros alternativos e independientes
de formación audiovisual



Fuente: Elaboración propia con base en el Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura (2017).

Diseño y edición cartográfica: Celia López Miguel.

4

Análisis de la producción y circulación del cine y el audiovisual comunitarios

Este capítulo contiene el análisis de la parte empírica de la investigación, realizada entre 2017 y 2020, con diversas etapas de trabajo de campo, entrevistas semiestructuradas y una revisión estadística y hemerográfica del cine y el audiovisual comunitarios en el estado de Morelos. Cabe señalar que, si bien el trabajo no considera un análisis textual de los trabajos producidos bajo esquemas comunitarios, se realizó un conteo de obras localizadas en los diversos municipios que lo conforman, el cual se presentó en forma de mapas en las conclusiones del trabajo.

Recapitulando, esta propuesta teórica parte del hecho de que la creatividad en torno al cine y el audiovisual comunitarios puede observarse con mayor profundidad desde la ontocultura y la laocultura, y una manera de hacerlo es incorporando una aproximación multidisciplinaria, expresada aquí a través de convergencias y transacciones que les dan un nuevo sentido de explicación en relación con las nuevas realidades de la producción cultural.

El nivel ontocultural del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos

En este apartado se revisan los diversos aspectos que se encontraron dentro del nivel ontocultural del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos. Como se mencionó en las primeras páginas de este texto, si retomamos la definición de *ontocultura* dada por Arizpe, encontramos que los aspectos ontoculturales del cine y el audiovisual comunitarios se compondrían básicamente a partir de dos nociones fundamentales.

La primera se refiere a la *capacidad de crear*, que en este caso, observaré a partir de describir y analizar los diversos procesos creativos que se encuentran en distintas expresiones de la creatividad audiovisual comunitaria, realizadas por organizaciones, colectivos e iniciativas individuales en las que se presentan *ideas* y *acciones* en los distintos escenarios de la creación de cine y audiovisual comunitarios en Morelos. Por otra parte, la otra noción clave se refiere a las *representaciones*, que en este caso, serán analizadas a través de las identidades representadas durante los procesos creativos del cine comunitario, que se expresan en diversas etapas durante la creación de la obra artística y audiovisual.

Elementos ontoculturales de la creatividad comunitaria en Morelos

Comprender primero el cine y más tarde el audiovisual analógico y digital como una expresión artística y cultural de nuestra época, hace necesario establecerla en los escenarios de producción cultural contemporáneos. Sin embargo, despojarla del devenir organizativo y del sentido cultural que precede a la producción cultural en lugares y espacios como los del estado de Morelos, que cuentan en muchos casos con una larga tradición cultural, es despojarla también de su sentido ontológico. En este sentido, la producción material hallada en diversos periodos por distintas civilizaciones y grupos que han habitado y transitado por lo que ahora es el territorio morelense, deja ver la relación entre la producción cultural con factores como la organización social, económica y política que le dan origen, enmarcada en prácticas de creación cultural comunitaria.

Desde la perspectiva de la ontocultura, los procesos creativos comunitarios pueden rastrearse en el estado de Morelos desde los primeros instrumentos y utensilios de caza datados con ocho mil años de antigüedad, realizados por los grupos de cazadores-recolectores que transitaron por este territorio, hasta la influencia del arte con la presencia de civilizaciones como la de Tlatilco y la olmeca, que muestran diversas expresiones artísticas que fueron heredadas a los pueblos de la región. Por

ejemplo, se encuentran desde el periodo preclásico dos clases de alfarería. Una de ellas utilizada para el manejo del agua, y la otra, para cocinar alimentos, ambas realizadas con distintas técnicas y el uso y proceso de diferentes materiales como los que se emplean para hacer ollas, comales, recipientes, metates y molcajetes, tales como el barro y la arena sílica (Buenrostro 2018).

Tras la época de la Colonia, la población indígena que habitaba Morelos fue como en toda la Nueva España reducida drásticamente y doblegada tanto en su producción cultural como en sus prácticas culturales que, no obstante, fueron mantenidas en diversas manifestaciones creativas y artísticas por parte de los grupos que sobrevivieron a difíciles contextos de violencia, sometimiento y enfermedad.^[29]

Toda esta producción cultural material, está relacionada y compuesta por una serie de “redes de patrimonio cultural inmaterial y de biodiversidad”, que se expresan creativamente en “incesantes celebraciones calendáricas de origen mesoamericano”, las cuales han derivado en una serie de identidades que se encuentran en constante cambio y movimiento, pero que, en todo caso, están unidas por “un gran aprecio por los ritos, las prácticas sociales y las festividades” (Arizpe, Morayta y Pérez 2018, 373).

Si nos situamos incluso en un paso previo, podríamos decir que los procesos creativos comunitarios son en esencia los mismos que en momentos o pasos posteriores del proceso dan como resultado alguna expresión en forma de obra artística individual o colectiva, ya sea material o inmaterial. En tal caso, ambas prácticas culturales toman cauce en

^[29] Lo que sorprende es que haya sobrevivido esta intensa vida cultural de los pueblos originarios y de sus descendientes mexicanos, a pesar de la devastación a la que se vio sometida la región del Marquesado del Valle, cuya población se redujo de 850 000 en 1519 hasta 134 000 en 1570. Según Gerhard, en 1646 vivían únicamente 29 000 indígenas en toda la región. Se quebraron los escudos, quedó como herencia una “red de agujeros” y, sin embargo, los pueblos siguieron aferrados a su patrimonio cultural inmaterial, es decir, a aquello que les da una imagen de sí mismos y palabras y acciones *performativas* que los unen a los demás (Arizpe, Morayta y Pérez 2018, 373).

sentido comunitario y de colectividad que resulta ser más amplia y se da a través de transacciones con otros escenarios de la producción cultural y por medio de convergencias con agentes que proporcionan las transferencias de conocimiento, instrumentos tecnológicos e infraestructura para la producción de la obra hasta como para su promoción y circulación.

En este sentido, todas las expresiones creativas artísticas y comunitarias que se dan en la actualidad en diversos grados y niveles de profundidad respecto a sus propias tradiciones, en todas las localidades y municipios morelenses, expresan en cierta medida esta tradición creativa, entendida en ciertas interpretaciones de lo que se ha definido como *arte popular*^[30], y que como se verá, sigue teniendo una importante presencia en la creación audiovisual comunitaria, pues en muchos casos, tanto los procesos creativos como las representaciones que se dan en las obras audiovisuales giran en torno a estas prácticas culturales y sus transformaciones expresadas no solamente en festividades y celebraciones, sino también en su historia oral, sus ritos y tradiciones y celebraciones.

De esta manera, es claro también que dentro de un proceso de modernización, y sobre todo de urbanización de cada vez más localidades y municipios del estado de Morelos, muchas de las prácticas comunitarias se dan en contextos urbanos, lo que las hace reinterpretarse y expresarse con diversos elementos y formas de comprender y analizar los trabajos creativos. Por lo anterior, es importante mencionar que los procesos de la creación audiovisual comunitaria en Morelos se expresan como parte de las estructuras de organización social de las comunidades, pero también a través de las acciones creativas individuales, ya sea en entornos rurales, semirurales o urbanos.

[30] La categoría *arte popular* —en el criterio de los especialistas— pondera la cualidad estética de la producción social material y sus connotaciones simbólicas; estas se pierden cuando los objetos se producen como mercancía, transformando su significado. Las manifestaciones del arte popular contemporáneo dan cuenta de largas tradiciones, intercambios culturales, innovaciones y abandonos (Tostado 2018, 18).

Cine y audiovisual comunitarios en Morelos: la disyuntiva entre la tradición y la modernidad

Es difícil pensar en una historia lineal y progresiva respecto al cine comunitario en un estado tan diverso y complejo como Morelos y los municipios que lo conforman. Como se ha visto, en cierta medida, este desarrollo está íntimamente ligado tanto a la consolidación y formas de organización políticas, sociales y culturales en cada población, así como a las estructuras previas que le dan salida a la creación y producción culturales en cada uno de los municipios del estado. Sin embargo, con la intención de articular y tratar de ubicar una cierta cronología dentro de los procesos en los que se da la creatividad audiovisual comunitaria, se propone mostrar un panorama de las experiencias registradas en el sentido de exponer las distintas formas de desarrollo que permitan armar un cierto marco de entendimiento sobre la forma en la que el cine y el audiovisual comunitarios se han desarrollado en diversos momentos y lugares en Morelos.

Si bien se tiene el registro de los escenarios y comunidades morelenses a lo largo de la historia del cine en México, desde las primeras vistas que registraron la Revolución mexicana hasta los primeros documentales realizados por el INAH en la década de los años sesenta, no es sino hasta con la aparición del video cuando la apropiación de la tecnología por parte de las comunidades morelenses empieza a registrarse.

Como en otros estados del país, el cine comunitario realizado por los propios grupos y colectivos llegó a Morelos desde finales de la década de 1980 y mediados de 1990. Los primeros trabajos se realizaron en contextos creativos de colectivos artísticos y culturales que contaban ya con experiencia en la organización y creación artística y cultural con trabajos grupales. Un ejemplo de estos primeros trabajos realizados por las propias comunidades es la obra “Por culpa de Herodes”,^[31] realizada entre 1994 y 1997 en Xoxocotla, Morelos, por el Taller de Video Indígena Kistok. La

[31] Taller de Video Indígena Kistok, *Por culpa de Herodes*, transmitido el 26 de junio de 2010, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=3VLj1jiY1tg>.

principal motivación de estos trabajos se refería a la apropiación de los artefactos de la tecnología que permitieran que fueran los propios colectivos y comunidades las que se definieran audiovisualmente: “Queremos hablar de nosotros mismos, quisimos pasar la etapa en la que nos interpretara alguien más” (Alma Tafolla, Xoxocotla).

Carnaval en Tepoztlán (1961)



Fuente: Fotograma de la película *Carnaval en Tepoztlán*, dirigida por Alfonso Muñoz (1961), INAH.

Por culpa de Herodes (1994)



Fuente: Fotograma de la película *Por culpa de Herodes*. Taller de Video Indígena Kistok (1994).

Esta apropiación tuvo como principal característica la tensión entre registrar y reproducir las prácticas y producción cultural tradicional de las comunidades o de establecer una reinterpretación a los ojos de la modernidad. Cabe decir que este conflicto estaba ya presente en otras expresiones artísticas. Especialmente se advierte en las etapas formativas artísticas que definen y suelen separar la producción cultural entre lo “tradicional” y lo “moderno”.

Un día hice un arreglo con la guitarra de Xochipitzahuatl y recuerdo que un maestro me dijo que estaba deformando la tradición, pero yo bailaba esa danza de niño, yo tocaba esa danza, yo cantaba esa danza, es mía y entonces, tengo derecho a hacerla como yo quiero. Porque, además, en ningún momento estoy pensando en volverla otra cosa, solamente la estoy recreando

con los nuevos elementos, los nuevos lenguajes que tengo. Entonces, esas confrontaciones siempre fueron constantes, constantes, constantes (Tafolla, Xoxocotla, 2019).

Esta tensión entre la tradición y la modernidad en los primeros trabajos audiovisuales comunitarios se asimiló en tanto se relacionó lo comunitario más que con los resultados formales y textuales de las obras derivadas de la producción cultural, con los procesos creativos. Por lo tanto, se rescató lo tradicional en relación y en función de los procesos comunitarios para la creación y producción de la cultura que se basa en el trabajo colectivo y no necesariamente en los resultados. Estos planteamientos de las acciones colectivas en los procesos creativos resultaron ser uno de los elementos con los que se fortaleció y reconoció la identidad de la comunidad.

El cine comunitario en Morelos como expresión del territorio cultural

Los procesos creativos artísticos comunitarios derivaron en entender la identidad no como expresión de una sola forma cultural, sino subrayando que la noción de lo comunitario trasciende las connotaciones de lugar y las comprende más a partir de territorios culturales que se extienden a partir de reconocer prácticas culturales compartidas con otros. La creación artística comunitaria relacionó estos elementos con marcos culturales más amplios y, por lo tanto, complejos, que definen el territorio cultural como muchos territorios.

Aprendí a ver el territorio no como algo lejano ni ajeno, sino propio. Entendí dos territorios: un territorio más abstracto, más concreto, que es donde está mi familia, donde está mi casa, y un territorio más abstracto, que es el que ejercíamos cuando íbamos a las peregrinaciones a Chalma, a Amecameca, y que hacíamos todos esos recorridos [...]. Entonces, no te sientes ajeno en

otro lugar, porque siempre recorriste esos espacios. Ese es el territorio cultural, y es el territorio que le da sentido a mi forma de ser (Tafolla 2019).

Entender la creación comunitaria como territorios culturales permite comprender mejor que las motivaciones ontoculturales de la producción cultural pueden provenir de espacios y lugares remotos, que empero comparten horizontes culturales. En el caso del cine comunitario, las redes sociales y las nuevas tecnologías permiten que personas de los mismos pueblos y comunidades, en otros lugares de México y de otros países, encuentren en la producción cultural audiovisual vínculos con el territorio de origen.

Así, la noción de la identidad trasciende los lugares, pues el territorio cultural se expande y conecta gracias a la comunicación que es posible a través de internet y las redes sociales. La comunicación con los amigos y familiares que han migrado a otras ciudades del país y el extranjero es posible a través de los medios audiovisuales, lo que despierta y motiva la creatividad audiovisual comunitaria que ha propiciado nuevas formas de utilizar la fotografía y el video, y ha dado pie a nuevos formatos fotográficos y audiovisuales.

Todo esto surgió con el detonante de las redes sociales, pues en algún momento llegué a subir unas fotografías mías de algunos paisajes y amigos que se encuentran en Estados Unidos. Me dijeron: “¿Por qué no subes unas fotografías del pueblo? Hace años que no veo el pueblo y no sé cómo sea”. Y dije —¡Ah, órale, no sería mala idea!—. Ya con otro grupo de amigos de aquí de la comunidad, comenté esto y pues me dijeron: “¡Qué padre!” y una amiga me comentó: “Oye, ¿por qué no lo hacemos con el traje típico?”. Desafortunadamente en esos años, en esa época, tanto adultos como jóvenes, sobre todo los jóvenes, renegaban mucho de que somos indígenas. Entonces se tenía mucho pleito con el traje típico, y pensé, no, pues quién crees que va a querer tomarse una foto así. Ella contestó: “Pues yo”. Y yo le reviré: “¿De verdad? —Sí, vamos —contestó”. Y pues ahí surgió más el interés de mi parte hacia la fotografía y empecé a estudiarla de manera autodidacta (Abel Lavana Barrios, Hueyapan).

La labor que se inició a través del cine y el video comunitarios ha permitido que se adoptaran modos de producción cultural por medio de otras expresiones artísticas, como la danza y la música, que han sido fundamentales para fortalecer los procesos identitarios.

Entonces esto que inició como una fotografía y el video se ha trasladado ya a otros escenarios como la danza y la música, [y ha tenido] otros alcances [...]. Pero para mí, lo más importante de este proceso que ha llevado varios años es que los jóvenes ya se identifican y ya no se avergüenzan de portar el traje de Hueyapan en cualquier lugar, y especialmente que representa la labor de la mujer en Hueyapan (Abel Lavana Barrios, Hueyapan).

La forma en la que estos territorios culturales son reafirmados a través del cine comunitario es representando significados que abren otras formas de comunicación. En este sentido, una expresión cultural como el video trasciende, pues se vuelve permanente y perdura en el tiempo, pero a su vez, se vuelve materia de reinterpretación. Al principio, la incorporación de las obras audiovisuales creadas por las propias comunidades fue un instrumento para expresar la creatividad que se complementaba en propuestas multimedia, junto con la danza, la música y el teatro, lo que propició una experiencia para establecer y mediar una autorrepresentación.

Diversidad de los procesos creativos en el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos

Dentro de los distintos aspectos que conforman la producción cultural, la diversidad es uno de los ámbitos más referidos a la hora de realizar su análisis. En el caso del cine, y particularmente del cine comunitario, la diversidad cultural puede observarse desde los distintos momentos por los que transcurre la creatividad.

La observación de los procesos creativos del cine y el audiovisual comunitarios es importante para analizar las diversas formas en las que

se involucra a las comunidades a través de dinámicas de participación en diferentes niveles. A su vez, si partimos del hecho de que una de las expresiones en las que se advierte es la diversidad en el cine y el audiovisual comunitarios, si bien se encuentra en la representación de las identidades que se expresan de manera textual en las obras que se realizan bajo este esquema, es en el proceso creativo y de producción cultural donde se puede rastrear una mayor diversidad. En la creatividad comunitaria en Morelos, el cine y los audiovisuales tienen una profundidad constitutiva en las formas en las que se expresa el arte popular de grupos y colectivos artísticos. El momento en el que el proceso comunitario del cine y el audiovisual en grupos o colectivos aparece, responde en muchos casos al primer paso, y se refiere a temas que pueden ser considerados a partir del lugar que ocupará la obra y el trabajo, en principio, en la comunidad en diversos contextos. En este sentido, es bastante claro que las motivaciones ontoculturales de la creación comunitaria se refieren a diversos campos.

Como se ha dicho, el cine comunitario puede entenderse a partir de dos posiciones, desde el punto de vista de las organizaciones y los colectivos que lo crean: el que es realizado a partir de una incorporación de la comunidad por un agente creativo externo que busca trabajar con la comunidad a partir de una idea, proyecto o tesis preconcebida; y por el otro, el que es realizado por la propia comunidad. Estas formas distintas de los procesos creativos comunitarios son claramente distinguidas por los gestores culturales de las comunidades:

Yo lo que he estado viendo es que una cosa es el teatro en comunidad y otra cosa es el teatro comunitario. De igual manera lo veo ahora con el cine o con el tema audiovisual, porque mucha gente viene y dice: "Queremos hacer un proyecto de cine comunitario, necesitamos actores". Yo me pregunto ¿y por qué no trabajan con la gente de la comunidad? ¿Por qué quieren actores profesionales para trabajar en una cuestión de cine comunitario? No, ahí yo veo como varias categorías, una cosa es hacer cine en la comunidad, que se trata a lo mejor de involucrar a personas que viven ahí, y otra es hacer cine comunitario en donde vas a hacer una investigación, motivas una acción participativa, organizas asambleas y realizas todo un trabajo de práctica

dialogica con la comunidad y trabajas con ella sobre cuáles son los contenidos y los discursos que se quieren hacer (Jesús, Temixco).

En muchos casos estos dos esquemas se complementan, pues es cierto que cuando la propia comunidad suele realizar sus propias obras, en algún momento cuenta con agentes externos que transmiten el conocimiento técnico que es asimilado por los integrantes de la comunidad, y por el otro, existen también agentes que cuentan con métodos para realizar el trabajo creativo a partir de las inquietudes de la propia comunidad (véase siguiente cuadro).

A su vez, estas organizaciones y colectivos suelen agruparse en torno a distintos intereses: políticos, sociales, formativos, culturales y artísticos. En cada una de estas organizaciones se expresan diferentes formas en las que los procesos creativos comunitarios e individuales se materializan en la producción cultural. En este apartado se analizan las formas en las que estas organizaciones previas, por parte de las comunidades, establecen una diversidad creativa que deriva en caminos que abren las experiencias artísticas y de producción cultural.

En cada categoría se describen los procesos creativos definidos por los elementos que los vinculan, quiénes los llevan a cabo, cómo se están organizando, de qué están hablando, qué instrumentos están utilizando y con qué recursos.

Distinciones del proceso creativo de acuerdo con el tipo de cine comunitario

Cine en la comunidad	Cine comunitario
El proceso creativo inicial proviene la mayoría de las veces de un agente o situación externa a la comunidad.	El proceso creativo surge de la propia comunidad o es trabajado por un agente externo a partir de los intereses de la propia comunidad.
La comunidad participa de una idea externa, aun cuando sea esta la que la motiva y le da sentido.	La comunidad trabaja sus propias ideas y se organiza para que la misma comunidad sea la que la lleva a cabo.
Los recursos y materiales son sobre todo externos y no se crea infraestructura que se mantenga en la comunidad.	Los recursos y materiales provienen de la comunidad. La infraestructura creada se mantiene en la comunidad o incluso es utilizada para hacerla posible.

Fuente: Elaboración propia.

Procesos creativos de organizaciones sociales

Es claro que el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos desde sus inicios tuvieron un uso social, principalmente por las organizaciones dentro de proyectos de comunicación más amplios con agendas sociales y políticas que derivaron en una apropiación no solo de los instrumentos de producción audiovisual, sino como una nueva forma de incorporar lenguajes audiovisuales distintos a los que se realizaban por los medios hegemónicos sobre sus realidades. En esta clase de organización, el cine y el audiovisual comunitarios se conciben como parte de un proyecto de comunicación que incorpora el radio y la televisión comunitarios como un sentido de producción de contenidos alternativos.

Entonces, nos dimos cuenta de que eso que encontrábamos cada vez no podía ser tan permanente porque la gente nos veía, se emocionaba y se iba. Y encontraba al Chavo del Ocho y a López Dóriga, entonces todo eso borraba nuestro trabajo. Comenzamos a plantear procesos para ser más permanentes, los rasgos culturales, qué hacemos, mientras la gente asuma esos principios, esos valores, le va a encontrar sentido a su vida, a esa vida rasposa que también tienen y entonces va a hacer que retomen valores, actitudes, que retomen formas de organización, conceptos, una lógica distinta de poder ver el mundo (Marco Tafolla, Xoxocotla).

Al crear sus propios contenidos informativos en formatos audiovisuales, las comunidades establecen una relación más crítica con su realidad, además de construir una serie de prácticas que intervienen en la configuración de elementos identitarios que se expresan en una participación política para transformar su entorno más próximo. Por su parte, las formas narrativas que se encontraron expresadas, planteaban también diferencias frente a los contenidos audiovisuales de los medios masivos de comunicación. La manera en la que contrastan estas formas narrativas se vuelven más perceptibles cuando se quieren llevar a los moldes tradicionales en las que se organiza y se realiza una obra audiovisual en formato convencional. Cuando se dio el encuentro entre las obras realizadas por

el colectivo Taller de Video Indígena Kistok en talleres de video indígena realizados por instituciones públicas como el Instituto Nacional Indigenista (INI), los participantes encontraron que no siempre era posible introducir metodologías, nociones y esquemas estructurales de la producción audiovisual en su trabajo.

Ese fue nuestro conflicto, porque, además, a la hora de grabar y ahí nos dimos cuenta, y que pensamos la manera de mostrar la diferencia porque nos preguntaban que por qué era video indígena, ¿cuál es la diferencia? Y no sabíamos cómo explicarlo, hasta que cuando fueron a Michoacán con no sé cuántos videos vhs a hacer la edición, no podían editarlo, porque decían: “Es que no aparecen un personaje o dos, ¿a quién editamos?” (Tafolla, Xoxocotla).

Esta noción distinta sobre los elementos narrativos que le dan estructura y sentido a las obras audiovisuales comunitarias, entraba en conflicto con las concepciones creativas de la comunidad en tanto las imágenes y sus narrativas pretendían ser representadas en el mismo sentido.

Y nos dimos cuenta de que nosotros grabamos cuestiones colectivas, ahí estoy viendo a los personajes que querías grabar, ahí está, pero está inserto en la gente, va haciendo algo y la gente lo está viendo. No me interesaba ver el detalle porque ya sabíamos que había un primer plano, un plano de calle. No, a mí lo que me interesaba era cómo él estaba interactuando con todos los demás. Y esa es la parte que no pudieron ellos, de repente les costó mucho trabajo, decían: “No, es que está mal grabado, no había un guion”. Decíamos, no compañero, es que ahí está [...]. Entonces, fue interesante porque ahí comenzamos a ver que no definíamos el actuar de alguien solamente y que la visión que teníamos sí era más colectiva (Tafolla, Xoxocotla, 2019).

En buena medida, al concebir la creatividad y las obras culturales, dentro de estos grupos se establece una relación con el video a partir de estos procesos. La producción cultural de este tipo de comunidades se expresa en la grabación de fiestas, asambleas y eventos políticos.

Recuerdo que grabamos el día que destituyeron al delegado municipal en una asamblea y que después eso derivó en la instalación de las cuadrillas y después en el linchamiento aquel del 5 de diciembre del 95. Todo ese proceso nosotros lo registramos, entonces la idea era precisamente cómo cuento la historia o una de nuestras reflexiones (Tafolla, Xoxocotla, 2019).

Los procesos creativos están sobre todo en función de una agenda social y política y con relación a la cual se establecen.

Procesos creativos de organizaciones culturales

Las organizaciones culturales tienen como principal impulso creativo vincular su trabajo colectivo a partir de objetivos basados en consolidar actividades artísticas que se llevan a cabo en la comunidad. Para esta clase de organización, la creatividad es la capacidad de reinventar y reinterpretar la tradición. Un grupo que representa estos procesos creativos en organizaciones culturales es el grupo Caterva Artesanal Xantetelco, que surge originalmente para trabajar en torno a la realización de un Festival del Día de los Muertos que se conforma de diversas actividades, entre las que se encuentran proyecciones de obras audiovisuales, tanto de una selección de películas en torno a temáticas relacionadas con esta celebración, como de las que son creadas por el mismo grupo, especialmente para ser mostradas al público durante los días del festival.

Caterva surge de la inquietud de algunos pocos amigos de realizar una máscara para el día primero de noviembre, en el que se sale a pedir “calaverita” de manera tradicional aquí en el pueblo y como en muchos del país. Pero nuestra idea era que nuevamente las personas adultas o jóvenes siguieran con la tradición de pedir calaverita y no solo los niños, porque aquí ya se había perdido, cuando en otras comunidades sí salen posiblemente con una guitarra grupos de personas adultas a tocar a las casas para pedir “calavera” (Raúl de la Torre, Jantetelco).

Como lo establece Bergua (2016, 236), una de las características de los procesos creativos, en este caso colectivos, es que se dan dentro de una “atmósfera, clima o ambiente que proporciona estímulos” que da origen a que las ideas se materialicen en contextos y situaciones particulares. En este caso, el cine y el audiovisual comunitarios se dan en torno a una organización previamente constituida por miembros que realizaban sus actividades respecto a otra práctica, aquí, la cartonería. La forma en la que se aprenden estas técnicas surge también a partir de que otros grupos de localidades cercanas inspiran la organización y la experimentación con expresiones artísticas y culturales que inspiran a otros a ser adoptadas; en este sentido, el acto creativo sale de “la acción social reglada” para romper el mismo orden social y estimular la imaginación a partir de ejercicios de libertad que siempre implican incertidumbre y riesgo en los resultados. Si bien esta acción creativa se da a partir de la experiencias individuales, es en el trabajo en red o en la colectividad en la que se le da un sentido de participación cultural en un sentido más amplio, pues como lo apunta Bergua (2016, 237), “la red es tan importante porque incluso acaba influyendo no solo en la propia subjetividad o interioridad del sujeto, sino introduciéndose en ellas, con lo cual el sujeto se vuelve globalmente social”.

Bueno, empezamos porque vimos que ya elaboraban trabajos de ese tipo otro colectivo de Zacualpan de Amilpas, entonces pues solamente observando, primero nos hicimos una idea y utilizamos un globo para hacer una máscara tipo casco, que naturalmente nos salió un poco desproporcionada, pero poco a poco fuimos conociendo otras técnicas; utilizando una olla de barro para hacerla un poco más chica, a la medida del cráneo humano, y así fue como de a poquito fuimos mejorando, observando y probando sobre todo con material que teníamos a la mano, posiblemente moldes, algunos recipientes [...], así fue como iniciamos un trabajo un poquito más detallado (Raúl de la Torre, Jantetelco).

El acto creativo se basa inevitablemente en transgresiones muchas veces anárquicas que dan como resultado un nuevo orden que vuelve

a ser transformado cuando un nuevo impulso creativo irrumpe en este orden social. Es el caso de este colectivo, que en una cadena de transformaciones creativas, adoptó dentro de su trabajo el uso del video para la realización de obras audiovisuales como parte de sus actividades artísticas en torno al Festival del Día de los Muertos. En ese caso, fue de la misma manera el intercambio de saberes lo que dio como resultado las primeras experiencias con el lenguaje audiovisual en los trabajos de creación colectivos.

Pues en el primer video nosotros iniciamos con una compañera de un pueblo cercano, nosotros sabíamos que ella había estudiado diseño gráfico en una universidad de Puebla y pues se acercó y charlamos. Posteriormente la invitamos para que colaborara con nosotros, porque el colectivo Caterva no tenía entonces ningún material audiovisual. Durante las charlas, ella nos comentó que por su carrera sí tenía equipo de video, que consistía en una cámara y sus micrófonos; para poder hacer un poquito del video. Y lo demás lo teníamos nosotros, por ejemplo, máscaras o vestuarios. Pero en realidad, las cámaras las hizo ella y también la edición. Es decir, en un principio el colectivo Caterva apoyó con el material de cartonería que pudo haber salido en ese video y también fuimos nosotros quienes actuamos en el video, que sin tener conocimientos de actuación nos aventuramos a hacerlo (Josué de la Torre Anzures, Jantetelco).

Al ser un colectivo el que realiza trabajos comunitarios a partir de acciones conjuntas en tareas que se dan sin orden jerárquico, y dentro de estructuras horizontales como las que se dan, en este caso, por los talleres de cartonería y otras actividades en torno al festival, las obras de cine y audiovisual no requirieron de una organización tradicional de estas disciplinas y, en realidad, surgen dentro de esquemas de repartición de las actividades creativas que funcionan en tanto ya fueron probados en otras actividades creativas colectivas.

Colectivo Caterva Artesanal Xantetelco



Integrantes del colectivo realizan una obra comunitaria para el Festival de Día de Muertos.
Foto: Colectivo Artesanal Xantetelco.

Nosotros no iniciamos con los convencionalismos de quienes dirigen un video, únicamente tuvimos una idea general; primero vimos todo el material que teníamos porque fue para Día de Muertos. Nosotros vimos las máscaras de calavera y comenzamos a pensar en los elementos con los que contábamos, tanto de cartonería como de paisaje, porque para nosotros este último era muy importante, como parte de nuestra comunidad y la forma de hacerla presente en el video. Entonces contemplamos el cerro del Chumil de Jantetelco, también pensamos en los volcanes el Iztaccíhuatl y Popocatepetl y también en ese momento ya estaba muy próxima la Fiesta del Día de Muertos y contemplamos los sembradíos de flor de terciopelo y cempasúchil. La idea de mostrar estos elementos y paisajes era adentrar a otras personas en las festividades de Día de Muertos de nuestra localidad, pero también queríamos mostrar nuestro trabajo de cartonería enfocada al Día de Muertos (Josué de la Torre Anzures, Jantetelco).

La forma en la que estos procesos creativos colectivos tienen lugar en organizaciones de orden cultural es justamente que el trabajo de creatividad audiovisual comunitaria se da en esquemas de organización ho-

Personaje para la animación de *El barrendero*



Nota: Personaje creado en honor a quien realizó esa actividad en Jantetelco y fue homenajeado con una animación para el Festival del Día de Muertos.

Fuente: Colectivo Caterva Artesanal Xantetelco.

rizontales que a diferencia de las organizaciones políticas, se cohesionan sin una agenda, pero sí en torno a dar un sentido de identidad y autorrepresentación que ofrece una continuidad de creatividad colectiva que se plasma en autorreconocimiento y la autorrepresentación.

En el primer video no hubo un guion, ahí colaboramos todos. Con los elementos que teníamos fuimos imaginando lo que podíamos generar, entonces todos opinamos sobre lo que nos parecía bien que saliera o que nos gustaba para salir; y como todos estábamos de acuerdo, pues seguimos, directo a los sembradíos y no había un guion como tal, pero sí teníamos en mente de alguna manera toda la secuencia, en eso contribuimos todos (Josué de la Torre Anzures, Jantetelco).

La forma en la que estos esquemas colectivos funcionan en términos de financiamiento se basa en donaciones y recursos de los miembros del equipo. En estos casos no se cuenta con apoyos públicos; en algunas ocasiones por no conocer las convocatorias afines, y en otras, porque prefieren mantener su autonomía creativa y libertad para realizar los proyectos sin tener que cumplir con trámites y fechas burocráticas.

Los recursos principalmente son los que tenemos acá, sobre todo personales de cada uno de los participantes y lo que también podíamos generar en el taller. Regularmente recibimos algunos donativos de material, por ejemplo, libros o libretas recicladas, eso también es importante mencionarlo porque de ahí sale parte del material que tenemos, todas las máscaras, alebrijes o algunos títeres son elaborados con dicho papel. Y cuando tenemos la posibilidad de realizar trabajos con materiales distintos como madera o algo más elaborado como la herrería, pues también lo generamos nosotros. Pero todo es material del taller, con ciertos donativos, pero la mayoría es con nuestro propio recurso que nos da el trabajo que individualmente desempeñamos (Josué de la Torre Anzures, Jantetelco).

El equipo con el que se realizan las obras audiovisuales es también de cada miembro del equipo que lo presta para los fines creativos del colectivo. Estos como en otros casos, suelen ser equipos semiprofesionales.

Procesos creativos de organizaciones de formación

Estas organizaciones suelen tener un proyecto más cercano a objetivos que persiguen contribuir con las actividades creativas del cine y el audiovisual en procesos de educación y formación. Por ello, suele centrar sus actividades y estrategias en grupos de niños y jóvenes. El Colectivo Cuicalli, Arte, Cultura y Comunidad es uno de los grupos que suelen trabajar sobre todo con niños y jóvenes. Jesús Guerra, uno de los principales promotores y gestores de este proyecto, encuentra esta diferencia

claramente en su trabajo empírico, que basa en métodos creativos del teatro comunitario.

Lo que hago es poner el teatro al servicio de la persona y eventualmente la persona se pone al servicio del teatro. Se trata de que el público se transforme de un espectador pasivo a uno más crítico. Empieza a cuestionar y ya no se conforma con solo estar a la expectativa, sino que ahora quiere participar. A esto se le llama teatro participativo, que no es otra cosa que una adecuación de las artes rituales comunitarias. Por ejemplo, en la Pasión de Cristo en Iztapalapa, no hay un fenómeno teatral en sí, sino que es un fenómeno ritual en el cual no hay espectadores, solo hay participantes. Tú, estando allí, te conviertes en un judío más, no dentro de la representación. O sea, se va actualizando el rito a partir de tu presencia en ese lugar. Entonces, cuando uno hace teatro comunitario o cine comunitario, se hace ese juego, ese ritual (Jesus Guerra, Temixco).

El método de trabajo que da cauce a los procesos creativos comunitarios consiste en preguntar a los miembros de la comunidad que participan en el colectivo cuáles son los temas que les preocupan, qué opinan sobre eso, de qué manera les gustaría abordarlo. En este camino, son los propios miembros del colectivo quienes definen el tema, y sobre todo, la manera de cómo desarrollarlo y contarlo. En este momento se comparan las formas de organización con las que se realiza tradicionalmente una obra audiovisual, desde las técnicas hasta las creativas. Posteriormente se reparten estas tareas que son necesarias para realizar la obra. Hasta ahora, el colectivo ha realizado dos cortometrajes en 2016 y 2017, todo grabado con teléfono celular y postproducido en computadoras personales. Un año más tarde, el grupo apoyó en la realización de un largometraje producido bajo un esquema más profesional, en 2018. Los cortometrajes pueden tener procesos de elaboración que van de tres hasta seis meses, desde las primeras “asambleas”, el primer ejercicio creativo hasta su conclusión. Suelen costar en promedio 20 000 pesos, recursos que se obtienen principalmente por medio de convocatorias públicas. En este sentido, a diferencia de otros esquemas de organización que definen

los procesos creativos de las obras audiovisuales, este suele apoyarse de manera frecuente en la infraestructura y programas de apoyo institucionales sobre todo a nivel estatal. Una vez que se obtienen —aunque no siempre se tiene asegurado ser elegido—, la forma en que se invita a las personas a participar en el colectivo es por medio de convocatorias que se difunden en cartulinas con la información escrita con plumón. “Entre más simples y directas sean, llega más gente”, comenta Jesús Guerra.

Estos esquemas de organización y metodologías de trabajo creativo comunitario suelen ser también practicados por y con otros grupos de personas como los adultos mayores, aunque en este caso, la decisión creativa llevó a la comunidad a decidir utilizar no el video, sino el radio. En este sentido, en tanto el proceso se da a partir de generar espacios de libertad creativa y respeto por las decisiones de los integrantes del colectivo, los resultados son como todo ejercicio creador, impredecibles. Como lo apunta Bergua, “la actividad creativa utiliza el ensueño y activa metáforas que dan un carácter ambiguo al mundo”, el juego entonces se trae a cuenta en un ejercicio que lo desvincula de la idea de que solo a los niños les es permitido jugar, pues en cierta medida, al involucrar el juego en el proceso creativo se permite que sean otras identidades y representaciones las que se cuestionen sobre su papel y el de los otros dentro de la comunidad. En tanto “todas estas características insisten en el carácter borroso e híbrido del mundo”, es que es posible traer a cuenta el aparecer de cosas indisponibles e incluso imposibles” (Bergua 2016, 237).

Las películas que hacemos nosotros son preciosas. Tienen muchas carencias técnicas, pero la mayoría la hacen los niños... Si tú ves la dirección total, no va a aparecer ningún adulto. Van a aparecer los niños como colectivo, no otro colectivo. Porque hay muchas cosas que a mí al final me hubieran gustado de otra manera, pero el niño quería que saliera ese perfil de su muñeco, por ejemplo. Y bueno, esa es su decisión. Como tallerista me muevo con esta mirada y procuro que la niña y el niño no me vea como el maestro que les dice cómo debe de hacer las cosas, les digo: “Ustedes imaginen y decidan” (Jesús Guerra, Temixco).

Los procesos creativos en estas organizaciones establecen como una de sus herramientas el desvincular las nociones que tienen las personas de las comunidades y los colectivos sobre la cultura. Estas ideas preconcebidas acerca de lo que es o no un hecho cultural, tanto en su creación como en su expresión en cualquier disciplina, puede ser un inhibidor o estimulante para la participación creativa comunitaria. En principio, por muchos contextos de marginación y falta de información, muchas personas tienen la idea de que la cultura es una práctica lejana que pertenece sobre todo a entornos urbanos y que se relaciona sobre todo a la denominada “alta cultura”. Es por eso que muchas veces esta participación creativa, si se vincula con estas referencias sobre la cultura y sus prácticas, suele ser rechazada. Es entonces cuando entra en juego el papel de la comunidad para hacer sensibles a los miembros del colectivo de que todos somos creadores y portadores de cultura, y que esto no es exclusivo de un solo grupo, nivel socioeconómico o contexto rural o urbano.

Cuando yo salía al mercado a preguntar ¿qué es la cultura? Y la gente me contestaba que eso es para gente rica, gente de la ciudad. No se veían a sí mismos como generadores de cultura. Ni siquiera en el mercado, que está lleno de creatividad y cultura. Todo eso es lo que el gestor comunitario trabaja: hacer sensibles a los miembros de la comunidad [de] que lo que hacen tiene un valor simbólico y también económico. Eso los hace valorar más su trabajo creativo desde un sentido comunitario (Jesús Guerra, Temixco).

Las formas en las que las organizaciones sociales experimentan los procesos creativos de manera diferente a otras formas de configuración, muestran que los propósitos que se persiguen con los métodos y estrategias de formación atienden y dirigen el cine y el audiovisual comunitarios en función de un uso social que imprime una noción distinta de las ideas, de la estética y la creatividad misma entendida como la voz de un colectivo.

En esta línea se encuentran también otros colectivos con una visión más cercana a la docencia y a la investigación, así como a la construcción de herramientas para producción audiovisual que aplican metodologías

de enseñanza. En este esquema se encuentra el proyecto Animatitlán, constituido como un colectivo de creadores y promotores del cine de animación, algunos formados en el extranjero y otros autodidactas, con lo cual han conformado una organización en la que se encuentran los representantes más destacados en esta especialización en el estado de Morelos.

Nuestro trabajo es muy independiente y lo vemos más a manera de un colectivo [...]. Somos un grupo de 5 o 6 freelancers como de base y que puede hacerse más pequeño o más grande, dependiendo de los tiempos de los trabajos y recursos que se tengan como para cierto proyecto. Realmente no estamos constituidos como una empresa. Y eso refuerza un poco el sentido del colectivo (Luis Felipe Alanís, Tepoztlán).

Los talleres se han venido perfeccionando para establecer un proceso creativo colectivo con los participantes a los talleres en función de su libertad creativa.

Yo comencé dando talleres pegando mis carteles en Cuernavaca, en las calles, en los centros culturales. Ahora todos los talleres que hemos dado han sido gratuitos.

Y entonces de alguna manera está padre, porque a los niños no se les cobra. Tratamos de obtener recursos del gobierno de Morelos. Entonces es totalmente inclusivo, en algún momento logramos dar capacitaciones, por ejemplo, para cuatrocientas y trescientas personas al mismo tiempo y coordinar un equipo de talleristas de 15 personas (Luis Felipe Alanís, Tepoztlán).

Este grupo de creadores ha desarrollado una metodología para la creación de videos de animación dirigidos particularmente a niñas y niños. Pero a su vez, se mantienen como creadores que pueden colaborar con otra clase de proyectos creativos de diversos niveles profesionales e intereses. En estos procesos creativos intervienen especialmente los instrumentos para la animación bajo la técnica de *stop-motion*, que han sido diseñados y realizados por el mismo colectivo. El hacer estas herramientas propias permite contar con la capacidad técnica requerida

para realizar un trabajo tan preciso y minucioso como es la animación. Además de estos instrumentos elaborados por el colectivo, se apoyan en cámaras digitales, computadoras caseras y accesorios semiprofesionales.

Nosotros buscamos crear nuestras propias herramientas y materiales. Nos interesa crear herramientas para que los niños, sobre todo los más pequeños, no tengan que aprender a apretar botones y tener que manipular directamente una computadora o un sistema operativo, sino más bien nosotros hacemos toda esa labor, digamos del backstage, para que ellos se ocupen nada más a crear (Luis Felipe Alanís, Tepoztlán).

Además del trabajo en talleres para niñas y niños que son financiados por concursos en convocatorias, o contratación de su taller con recursos públicos estatales o federales, el trabajo de este tipo de colectivos se presenta también como el de centros que conforman redes más amplias con otros cineastas y documentalistas independientes, que si bien no generan ingresos, les permite a los miembros del colectivo poder mantener su independencia sin tener que trabajar en mercados audiovisuales en donde la animación es muy cotizada como *publicidad*.

Algo padre del estudio es que no hacemos publicidad, y que pues cuando no estamos haciendo producciones propias, estamos trabajando en proyectos de otros realizadores independientes. Ya hicimos uno sobre las presas del penal femenino en Morelos, pues tenía solamente grabaciones de audio porque no le dejaban grabar video en el interior del penal. Y entonces, hoy, la animación pues es una gran alternativa para poder contar una historia donde solamente se tiene audio, y desarrollamos toda una propuesta a nivel imagen basadas y basados en este audio, que principalmente son conversaciones con las reclusas sobre historias de amor dentro del penal de Morelos sobre este tema. Y recientemente hicimos otro para una documentalista de aquí de Tepoztlán, sobre comunidades desplazadas por el narco en Guerrero, todo con animación. Ese tipo de trabajos son los que hacemos cuando no estamos haciendo los cortos y las historias del colectivo. Con eso subsistimos y pagamos, pero pues es una diferencia abismal a lo que se gana en publicidad. Pero

bueno, digamos que el estilo de la animación que hacemos no es del gusto de la publicidad y también por eso no recibimos tantas invitaciones, pero eso no importa, con eso estamos tranquilos (Luis Felipe Alanís, Tepoztlán).

El trabajo creativo comunitario con niñas y niños se extiende no solo a la capacidad logística, técnica y económica necesaria para que los talleres se lleven a cabo, sino también a la posibilidad de hacerlos accesibles, pues esta labor de trabajo de animación colectivo se documenta en manuales que son distribuidos a niños que no puedan acceder al taller.

Pues justo mi labor o mi visión es que los talleres sean fácilmente replicables que se pueda vaciar toda nuestra metodología en manuales y en publicaciones y que esas publicaciones puedan llegar a ese niño sin que tenga que asistir a nuestras capacitaciones (Luis Felipe Alanís, Tepoztlán).

Procesos creativos de organizaciones artísticas

Los rasgos que definen los procesos creativos de organizaciones o colectivos que encuentran en las expresiones artísticas el núcleo que define su trabajo comunitario, se ha formado en un orden natural de la creatividad que emerge de la convivencia y los lazos contruidos desde un interés común. Es el caso de la asociación Colectivo Movimiento que representa una forma distinta de concebir la creación audiovisual. Este colectivo se conforma en los años noventa del siglo pasado, principalmente de jóvenes veinteañeros, compañeros de la carrera de Comunicación de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), que se formaban y asimilaban los conocimientos adquiridos en función del cine.

La inquietud de empezar a hacer producción audiovisual la canalizamos realizando cortos de índole más experimental, que ya no tenía mucho que ver con los ejercicios que nos daban en la carrera, pero al mismo tiempo teníamos esta visión de poder hacerlos un poco más profundos, de manera más profesional y tratar de empezarlos a mover, que no se quedaran única-

mente dentro del aula. De pronto otros compañeros se empezaron a unir. En ese momento fue que se fundó como como colectivo, en el 2003” (Christian Hernández, Cuernavaca).

El proceso creativo se basaba en los proyectos de los integrantes del colectivo, de los cuales, César García fue uno de los que aportaban las ideas por desarrollar y realizar. En este proceso se iban tomando funciones dentro de los esquemas tradicionales de la realización audiovisual: guionista, director, productor, así como tareas y roles más específicos. Las ideas de César García eran adoptadas por el colectivo para realizar los trabajos, en las que plasmaban una estética particular, en la que mostraban también ciertas tendencias e inclinaciones formales hacia ciertos géneros cinematográficos. Con ello, se empezaron a hacer los primeros videos donde se incorporaron posturas de protesta al orden establecido en géneros como el de terror. Dentro de los procesos creativos que daban vida a las ideas que se desarrollaban por el colectivo, se encontraban los escenarios de zonas urbanas marginadas de la ciudad de Cuernavaca.

Nos gustaba mucho trabajar justo esto en los espacios que no son tan característicos. César, por ejemplo, creció en en el mercado, aquí en Cuernavaca, en el Adolfo López Mateos. Entonces el escenario de pronto nos brindaba la estética de las historias de muchas cosas que nos interesaba contar. Y al mismo tiempo, cuando hacíamos una ficción, digamos toda la parte creativa, la parte artística, se reflejaba dentro de esta misma estética que el mercado tenía. Y con la cuestión social también surgían de ahí diferentes historias que en su momento nos interesaba darles voz. Entonces, de cierta manera nos acercábamos a cuestiones sociales y políticas o simplemente por conocer a los diferentes personajes, a la gente que está ahí (Christian Hernández, Cuernavaca).

A diferencia de otras formas de organización, los grupos, al igual que el Colectivo Movimiento, tenían como expectativa que los trabajos pudieran ser mostrados dentro del circuito de festivales de cine en México. Sus primeros trabajos coincidieron con la etapa de transición de

cine analógico al digital, lo que años más tarde permitiría que los mismos festivales de cine, que originalmente solo aceptaban trabajos realizados o terminados en formato cinematográfico, años más tarde se adaptaran a las condiciones de producción en formatos digitales.

De pronto, para poder ingresar a festivales todavía un requisito era tener una película en 35 milímetros. Espacios, por ejemplo, como Morelia, empezaron a abrir esta posibilidad también de ingresar, de poder participar en digital. Entonces creo que fue una muy buena plataforma. A partir de ahí, las circunstancias empezaron a cambiar también en lo que en lo que refiere a los festivales (Christian Hernández, Cuernavaca).

El equipo con el que contó este colectivo resultó ser limitado y buena parte de los recursos para hacer los trabajos eran realizados en especie y con un esquema de cooperación o “vaquita”. Cada quien ponía cosas para el vestuario y el arte, y solo a veces se les pagaba a los actores que buscaban que fueran semiprofesionales o profesionales. Conforme se fueron consolidando las redes internas y externas con estudiantes de cine de otras escuelas, los trabajos se fueron sofisticando. Con estos esquemas colaborativos lograron hacer 28 cortometrajes y 7 largometrajes, uno de ellos de ficción. Este último, llamado *Nahuales*, fue una experiencia que si bien tuvo un costo sumamente bajo de producción, logró realizarse bajo un concepto de producción profesional con actores reconocidos, con efectos especiales y locaciones que implicaban un despliegue técnico más costoso. En este caso, se contó con ayuda de la Comisión de Filmaciones del Estado de Morelos. Las formas en la que los procesos creativos se detonan y materializan en este tipo de organizaciones se cierran y abren con mayor claridad que otros escenarios de la producción comunitaria con otros como el independiente, el de cine de autor y el de los circuitos de exhibición de arte comerciales, pero también con otros colectivos, que como ellos, conciben creativamente una idea y las vuelven una obra audiovisual comunitaria.

Identidad y representaciones culturales

La identidad y la diversidad cultural están en el centro de los intereses y representaciones de las diversas organizaciones creativas comunitarias de cine y audiovisuales que hemos observado y clasificado por su forma de plantear un esquema de producción creativa comunitaria. A su vez, esto ha estado en el centro de las discusiones cuando se habla de la hegemonía de la producción de los grandes corporativos de cine y audiovisual en el mundo global. Dentro de estas disertaciones se ha señalado la importancia de generar esquemas que permitan que diversas “comunidades de identidad” y la “multiplicidad de identidades”. Estas pueden ser de pertenencia étnica, de preferencia sexual de sectores de edad que expresen su creatividad y se apropien de espacios de representación estética y política, que establezcan otras formas de autorrepresentación propias, las cuales muchas veces deberían de ir a contracorriente de los sistemas audiovisuales hegemónicos que los han representado, construyéndoles una identidad que lejos de representarlos los aleja de un sentido verdadero de identidad y pertenencia.

En el caso del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos, existen al menos dos líneas claramente definidas: las actividades de creación audiovisual comunitaria para niñas y niños, y otra de pertenencia étnica. En estos casos, como lo ha explorado Malik (1996), destaca que estas apropiaciones se dan principalmente en dos sentidos: la que se expresa a lo largo de todo el proceso de la creación y elaboración de una obra audiovisual, y la segunda, con la forma en la que se exploran nuevos lenguajes, formas estéticas y narrativas que se salen de los contextos institucionalizados. Todo esto desde un principio fundamental que motiva al cine comunitario, “queremos hablar de nosotros mismos, quisiéramos pasar la etapa en la que nos interpretara alguien más” (Alma Tafolla, Xoxocotla).

Niñas y niños

Dentro del cine y el audiovisual en Morelos, los niños y niñas son un sector de la población a la que se dirigen varias de las iniciativas comunitarias que utilizan la creatividad audiovisual comunitaria como una manera de autorepresentarse. Uno de los casos más especiales es el ejercicio que hacen para crear una obra audiovisual. En este hacer aparecer algo nuevo, estas experiencias se encuentran con los imaginarios compuestos de identidades y representaciones con los que cuentan los grupos contruidos por los medios hegemónicos y que en primera instancia y ejercicios son los que suelen aparecer. Así, en las primeras lluvias de ideas, por ejemplo en el caso de las niñas y niños, suelen salir en primer lugar las referencias a los superhéroes, los ídolos deportivos, etcétera, que son los que se tienen más presentes a la hora de intentar construir algo nuevo.

Híjole, yo creo que en el caso de los niños es una una identidad latente, pero negada. Hay como varias capas, la primera es muy impresionante que sus referencias de identidad sean los personajes que ven en los medios, lo primero que te responden es que quieren hacer algo sobre súper héroes gringos. En la segunda etapa quieren hacer algo de terror, después se van abriendo a otras cosas. En esta etapa el ejercicio es más interesante, en el segundo video que hicimos fue muy interesante la discusión y ahí es donde empieza a elaborarse la identidad y la pertenencia. Los niños de primaria y secundaria decidieron hacer una historia sobre un niño transgénero (Jesús Guerra, Temixco).

La creatividad audiovisual comunitaria en este sector de la población permite establecer una noción distinta de sí mismos, referente a ellas y ellos, y con relación a los demás. En este sentido, los colectivos entienden estas diferencias e implementan el método de proceso de intercambio creativo, de acuerdo con los contextos para renegociar representaciones preexistentes. Uno de estos contextos visibles es el que se presenta si este es rural o urbano.

Te comparto que en la última publicación que hicimos que enseña a los niños cómo contar una historia con cómics, le pedí al ilustrador que hubiera una sección para contar historias de la ciudad e historias del campo. Tratando un poco de atender también a esos dos públicos, porque incluso en ciudades como Cuernavaca, encuentras todavía lugares muy rurales. Por ejemplo, en varias localidades marginadas de Morelos que son muy rurales nos encontramos con que había muchos niños que no sabían lo que era el cine, que no habían ido nunca al cine. Entonces nuestra capacitación comenzaba explicándole a los niños qué es una película. Y entonces te das cuenta clarísimo de cómo cambian las historias, de cómo los elementos narrativos son otros. Entonces, para un niño en un contexto rural puede haber historias sobre las montañas e historias que les cuentan los abuelos sobre los lugares. Entonces muchas de las historias son relatos de las comunidades y justo pues está padrísimo porque la animación rescata eso, lo muestra a todo el pueblo. Y pues en los ambientes urbanos donde los niños están también más influenciados por la televisión, por los medios, la publicidad, pues se nota eso, porque las niñas pues solamente cuentan historias de princesas y los niños de hombres de acción (Luis Felipe Alanís, Tepoztlán).

El cine y el audiovisual comunitarios muestran también una dimensión no solo cultural, sino también de reflexión sobre las representaciones que se reproducen en los medios masivos, y propone otra manera de interpretarlo en función de ejercer una opinión crítica sobre ello y luego una manera creativa de resolverlo.

Una parte importante de nuestro temario es cuestionar los roles en las historias. Entonces hacemos mesas de debate con los niños para discutir y reflexionamos acerca de que los personajes de las mujeres, por ejemplo, aparecen como premio para los hombres de acción y tratamos de cambiar esas narrativas y entonces les proponemos cosas como “qué pasa si mejor la mujer es la mujer de acción”. O cuando dentro de la historia que quieren contar, utilizan como recurso el uso de armas o cosas violenta, entonces les proponemos que juntos busquemos otra solución creativa a los problemas (Luis Felipe Alanís, Tepoztlán).

Con estos ejercicios no solo se propone transformar las representaciones, sino también las narraciones y las formas estéticas para enmarcar sus obras. Nociones como la pobreza y la violencia pueden tener una representación distinta si el foco no se coloca en términos del valor material de las cosas. Esto tiene que ver también con lo que se presenta en contextos latinoamericanos. Bentes, en el trabajo sobre cine comunitario en Buenos Aires, señala este hecho:

Nos llama la atención sobre el hecho de que ya no tenemos relatos sobre la pobreza, sino que esta —o mejor dicho, el territorio que los medios masivos instauran como fábrica de pobreza— son revertidos y transformados, por el cine comunitario, en una fábrica de nuevas poéticas, que destituyen los intermediarios de la cultura, para transformarse a sí mismos en sujetos de la comunicación y productores de un discurso sobre sí mismos. En este sentido, la maniobra comunicacional neoliberal, que estigmatiza estos territorios para debilitar sus subjetividades sociales y así controlarlas, fabricando imágenes de pornomiseria desde afuera, es resistida y radicalmente cuestionada por el cine comunitario argentino, que transforma estos hipotéticos territorios de pobreza, en territorios de riqueza cultural y laboratorio de nuevas políticas culturales (Bentes, en Molfetta 2017, 123-124).

El cine comunitario visto desde estas actividades demuestran también la apropiación identitaria en función de las capacidades de tener los medios para hacerlo, favoreciendo hasta cierto punto el acceso de las comunidades a expresiones artísticas como el cine y video, que se consideran generalmente inaccesibles.

Y bueno, algo muy padre que creo que hacemos y que tratamos de promover es desmitificar un poco que el cine es una profesión para gente rica, porque es algo que me lo repiten varias veces en las comunidades de que piensan que la gente que hace cine es porque necesita tener dinero y puede ser que tengan razón, o sea, si lo ves de alguna manera como de quien hace las grandes

películas sí, pero nosotros también podemos hacer cosas padres (Luis Felipe Alanís, Tepoztlán).

Estas carencias materiales se diluyen también dentro del grupo cuando se hace conciencia de la importancia de compartir los accesos que tienen unos para hacerlos para todos.

Muy poquitos de los niños tienen internet en casa, muy poquitos, tal vez los niños de cinco familias tienen. La mayoría lo que hace es pagar datos para el celular cuando tienen dinero [...]. Yo les he animado a que los que tienen internet le presten el internet a los que no tienen y lo hacen porque lo bonito es que con estas actividades comunitarias los niños se sienten parte de un grupo, saben que no están solos (Xochiquetzal Luna, Teacalco).

Este acceso a los medios de producción y a la creatividad audiovisual comunitaria se presenta en otros de los pasos dentro del proceso audiovisual: la distribución y circulación de las obras audiovisuales comunitarias. Existen también ciertos circuitos de festivales de cine en la que algunas de las obras que se realizan por estos colectivos se exhiben.

Pertenencia étnica

Una de las constantes de la literatura sobre el cine y video comunitarios es que se les relaciona casi directamente o primeramente con el cine indígena, incluso, para muchos abordajes, cuando se habla de cine comunitario, se habla irremediamente de cine indígena. Por ello, la identidad cultural y su representación está muy bien investigada y desarrollada por diversos autores (entre ellos Colombres 2005 y Gumucio 2014), en posturas que encuentran sus antecedentes en el cine independiente latinoamericano de los años sesenta del siglo pasado, y que señalan el punto de quiebre en los años ochenta con la transición del cine al video, y que ha permitido desde entonces —hasta cierto punto— que muchos sectores de las comunidades indígenas se hayan apropiado de estos recursos audiovisuales. En

este sentido, hay un aporte fundamental desde esta perspectiva que ha abordado la importancia de la apropiación del lenguaje y los medios de producción audiovisual por parte de las comunidades indígenas latinoamericanas como parte de un proyecto revolucionario y libertario, donde un nuevo lenguaje y formas de realizar obras audiovisuales resulten en contrapesos hegemónicos y en manifestaciones contestatarias que resignifiquen y dignifiquen la identidad indígena.

No obstante, los enfoques de la identidad étnica en los nuevos escenarios de la producción cultural trascienden esta mirada, incluso vistos desde la misma identidad indígena, con lo cual la creación audiovisual comunitaria, de acuerdo con los contextos tecnológicos, sociales y culturales en los que se lleva a cabo el proceso creativo audiovisual, exploran diversos caminos artísticos, formativos y políticos que lo mismo cuestionan la poca participación de las mujeres en las decisiones de las comunidades, así como replantean posiciones políticas y posturas identitarias en torno a cuestiones y problemáticas, como el manejo y repartición del agua entre los municipios y localidades del estado.

En el trabajo comunitario audiovisual en Morelos se presentan diversos objetivos creativos, estos serían al menos los siguientes: *registrar, reinterpretar, recobrar y preservar* las prácticas culturales. Claramente, como lo he dicho, estos enfoques pueden enmarcarse y entrecruzarse a su vez dentro de otros planteamientos políticos, económicos, sociales y culturales.

En los contextos actuales, el cine y video comunitarios en Morelos se presentan como un campo donde la diversidad creativa se expresa en diversos caminos que se dirige hacia muchas clases de intereses y abordajes. La población indígena del estado de Morelos representa 30 %, y en ella se expresan diversas organizaciones y colectivos que centran o toman en cuenta en su trabajo creativo cuestiones acerca de la identidad étnica. En el trabajo de campo resalta que los colectivos se acercan a estos temas de manera distinta, algunos cuentan con proyectos políticos y educativos claramente definidos y articulados, como el caso de Xoxocotla, y otros que surgen desde inquietudes más cercanas a los intereses culturales y artísticos, como los que se encuentran en Coatetelco, Cuentepec o Hueyapan. No obstante, esta es una preocupación muy importante que se

proyecta en los trabajos de cine y audiovisual comunitarios en el estado de Morelos.

Cuando se trata de registrar, es claro que las fiestas y las celebraciones rituales son el centro de diversas prácticas audiovisuales que se ofrecen en torno a ellas. Diversas aproximaciones le dan un sentido polisémico, desde inquietudes artísticas, académicas y políticas de la identidad hasta la memoria que las recrean. Si pensamos en una aproximación que se plantea desde una mirada de registro artístico, etnográfico y de preservación, se encuentran trabajos como los que se realizan en Coatetelco, donde el proceso creativo sigue con precisión cada una de las etapas de las prácticas rituales y festivas respetando paso a paso su celebración. En este caso, el sentido de lo comunitario no está en una expresión artística de una persona, sino de la significación para la comunidad. Este sentido estético se aprecia por la forma en la que distintas personas expresan lo que eso representa y la manera en la que la reinterpreta y el respeto de los núcleos duros de los eventos rituales son los que le dan permanencia y diversas formas de interpretarse.

No trabajamos con un guion, seguimos el orden, las tradiciones y eso nos da una estructura narrativa, o sea, primero es algo, después es otra cosa o es otra cosa. Lo hacemos como las personas que saben, lo llevan a cabo. No hay como pensarle de otra manera, sino que lo hacemos siguiendo esa lógica, pero las decisiones que sí tomamos están en cómo se narra y registran esos pasos, si vamos a mostrar una imagen, cómo se va a ver, desde dónde (Héctor Jiménez, Coatetelco).

Esta forma de establecer el proceso creativo comunitario más en función de la celebración religiosa, tiene el sentido de preservarla en el tiempo, no para que sea realizada de manera idéntica, pues existen varios elementos que se reinterpreta, sino para establecer una referencia espacio-temporal con las diversas formas en las que se ha venido realizando. Esto se suma a la importancia de preservar en la memoria a las personas mayores de la comunidad, quienes comparten y expresan sus ideas acerca de lo que tiene que tener una continuidad.

Ahora me doy cuenta de que los testimonios de las personas que he entrevistado para los videos se conservan como algo valioso. Algunas personas que me ayudaron ya no están y muchos me preguntan sobre los videos que hice con ellos (Héctor Jiménez, Coatetelco).

Otro ejemplo del uso del cine y el video comunitarios en Morelos es el que realizó Eudocio Bello, sobre el Consejo de Ancianos en la comunidad, una práctica que había dejado de ser representativa en la organización social y política de la localidad y que con el video, se propició la importancia de revalorar y resignificar la participación del Consejo de Ancianos en las diversas intervenciones que solía tener.

La idea nace de la propia comunidad para impulsar al Consejo de los Ancianos, pues veíamos la problemática que tenían ellos de que se estaba, se puede decir, como en peligro de extinción porque prácticamente nosotros dejamos de ver por ellos. En estos tiempos hay muy pocos de este consejo y la juventud no volteaba a ver hacia con ellos, no les interesaba ver la opinión de ellos, las prácticas, las costumbres. Ellos saben de todo, sobre la medicina tradicional, las costumbres, los usos y la misma ley que ellos practicaban que son las leyes de la comunidad. Entonces, a través de ellos nosotros crecemos. Con el trabajo del video, damos la oportunidad de que los jóvenes, los niños, aprendan y conozcan sobre el Consejo de Ancianos [...]. También es importante que nosotros tenemos la posibilidad de estar aquí en la comunidad, porque si viene otra persona que no sea de aquí, pues difícilmente saca la información. A mí me conocían, pero en ese momento tuve que llegar con ellos a platicar, a proponerles la idea de difundir la importancia del Consejo de Ancianos y afortunadamente ellos aceptaron porque el video es un trabajo para la comunidad (Eudocio Bello, Cuentepec).

Otro de los usos sociales del cine y video comunitarios morelenses en torno a la identidad étnica, se refiere a hacer conciencia en los niños sobre la importancia de reconocer su identidad indígena por medio de la vestimenta. A través de la fotografía y el video se difunde la relevancia de

usar el traje tradicional, lo que permitió que se socializara cada vez más y se portara en ocasiones especiales.

Nosotros, más que colectivo, somos un grupo de amigos que nos dimos a la tarea de hacer esto. Primero fueron las fotografías en los concursos locales y luego el video. Con ellos fui aprendiendo más técnica, pero para mí, lo más importante ha sido la juventud y los niños, porque considero y creo que en ellos recae este cambio que puede manifestarse, no que puede, sino que ya se dio, el de identificarse con su cultura, con sus tradiciones, con su medio, porque he sido muy criticado por la gente adulta: “¿Cómo presentas una fotografía así, si ya no se visten así?” Bueno, ya es algo que es actualmente muy inusual, que ninguna persona va a andar así con el traje típico de Hueyapan, como ropa ordinaria; para mí se convierte en una prenda de gala, pero creo que es esa la identidad que se ha creado en los jóvenes. Sí, porque ya cualquier joven es[tá] gustoso de portar el traje y anteriormente no, creo que ese ha sido el mayor logro. Obviamente por la difusión de la comunidad, como un espacio cultural (Abel Lavana, Hueyapan).

No obstante, estas acciones se enfrentaban a nociones contrarias de lo que debía ser la identidad y la forma de expresarla por parte de los integrantes de la propia comunidad.

Hubo por ahí un comentario que lo tengo muy presente de una persona que estaba en Estados Unidos también y me dijo “que dejara de hacer eso, que de por sí, la gente nos veía como indios y yo pues fomentando todo eso”, y diciendo que alguien me pagaba para eso cuando nunca he tenido un interés económico (Abel Lavana, Hueyapan).

En estas formas de registrar, reinterpretar, recobrar y preservar la identidad, se expresan las dos formas en las que ha sido referida por otros autores: una en los procesos creativos, y la otra en la representación textual de las identidades. Es en las representaciones de la identidad a través de las expresiones artísticas donde se confronta y se construye a partir de otras identidades. La forma en que la representación de la individualidad

que promueve el capital y el mercado se deshace ante los procesos creativos y las formas de representación en el cine y el video comunitarios en Morelos, hacen ver que, como lo apunta Jablonska, respecto a las disputas por las identidades en el cine mexicano contemporáneo, que “las identidades se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella, es decir, dentro de cómo nos representan otros, como en el proceso de autorrepresentación” (2019, 5).

El nivel laocultural del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos

Este nivel laocultural, de acuerdo con Arizpe, se refiere a las posibilidades de desarrollar opciones en materia de políticas públicas que organicen diversos niveles de nociones de lo comunitario, desde escalas nacionales, grupos étnicos y grupos cívicos que, de cierta manera, permitan atender y gestionar la diversidad. En este sentido, el análisis en este apartado no solamente trata de revisar la forma en la que ocurren los diversos niveles de participación pública entre el cine y el audiovisual comunitarios en sus diversos escenarios respecto a la política cinematográfica y cultural, sino también respecto a la gobernanza de las decisiones públicas y su relación con las organizaciones y personas que realizan cine y audiovisual comunitario en Morelos. En esta propuesta de entender la laocultura, se conciben también las formas en las que diferentes nociones conciben la cultura bajo ciertos núcleos duros que no solamente permiten puntos de contacto y de entendimiento entre posturas divergentes, sino también son una forma de restituir y construir derechos, en este caso, los culturales.

Es importante señalar, de acuerdo con Malik, Chapain y Comunian, que el cine comunitario, como cualquier otra forma cultural, se encuentra “necesariamente atrapado en la política cultural fluctuante de los subsidios artísticos y los marcos de políticas, además de los rápidos cambios tecnológicos que continúan redefiniendo qué es la película y cómo se produce, distribuye y exhibe” (2017).

Como resultado del trabajo de campo, los creadores y gestores comunitarios expresaron las dificultades que enfrentan para solicitar apoyos a las instancias gubernamentales de los tres niveles de gobierno: municipal, federal y estatal. Es interesante observar que algunos de los creadores y gestores de cine y audiovisual comunitarios en Morelos señalan que una de las más importantes tareas por atender, se refiere a establecer una distinción entre los creadores y los trabajadores de la cultura. En este sentido, se establece que esta distinción permitiría justamente delinear los diseños de apoyo a los creadores audiovisuales comunitarios que buscan apoyo a proyectos artísticos o culturales, así como a los formativos y sociales. De ahí la importancia que tiene desarrollar los diversos escenarios de la producción y circulación de cine y audiovisual comunitarios.

Hay una diferencia muy clara entre un creador y un trabajador del arte, pero ni la sociedad ni los gobiernos lo entienden, pero son dos categorías distintas. Se nos ha construido la idea de que el creador es una persona que está en el Monte Olimpo para el que están hechas las becas y los apoyos, y otra cosa es el trabajador de la cultura que busca derechos laborales. Sin embargo, en estos momentos estas dos categorías no se distinguen y, por lo tanto, cuando se habla de ser un creador de cine comunitario te identifican con una idea de creador que no nos describe lo que somos (Jesús Guerra, Temixco).

Al exponer estas propuestas para distinguir que el cine comunitario en sus diversos escenarios estaría compuesto por creadores y trabajadores de la cultura, se abre otra idea relacionada, expresada por los creadores comunitarios morelenses que refuerza el valor del quehacer cultural y, por lo tanto, el valor o no que se le puede asignar a estas tareas creativas.

Esto no quiere decir que si eres un creador no seas un trabajador de la cultura, porque el valor de una obra no solamente debe de dársele cuando es una mercancía, sino cuando se entiende el impacto que tiene en la comunidad. También los trabajadores de la cultural utilizamos nuestra mente, nuestras

manos, producimos y generamos una obra con un valor. Ahora nos piden que todo sea gratis porque desde la política cultural se nos ha concebido como artistas que vivimos solamente por amor al arte, y eso es desconocer lo que pasa en todo el estado de Morelos y en todo el país por todos los gobiernos, desde el municipal hasta el federal (Jesús Guerra, Temixco).

Entre los obstáculos mencionados respecto a los diferentes niveles de gobierno, están la falta de continuidad de los funcionarios, pues al cambiarlos, se tienen que volver a tejer las redes y lograr que la persona nueva entienda las dinámicas culturales del municipio y de la región. La mayoría de las veces, los funcionarios no cuentan con experiencia como gestores culturales, y aunque sean artistas o artesanos, desconocen las labores que implica la gestión que se tiene que hacer, pues no siempre tienen idea de qué es el desarrollo cultural comunitario y más aún si se trata de actividades comunitarias tan particulares como el teatro o el cine comunitario.

Otro de los comentarios recurrentes se refiere a que las vías a través de las cuales participan las instituciones del gobierno dirigen la capacitación desde una noción de enseñanza que no siempre es compatible con las prácticas de transmisión de conocimientos en sentido comunitario.

Hay una idea de que la cultura son nada más las bellas artes, entonces a los niños o a los jóvenes se les enseña a eso, a pintar o a tocar un instrumento, pero ellos no solo necesitan aprender a hacerlo, sino que requieren de otras herramientas para que ellos pinten, no solo la técnica, sino a formular preguntas sobre qué voy a pintar y por qué es eso y no otra cosa, y cómo puedo hacerlo pensando en comunidad. Entonces es una cuestión ahí que se tiene que trabajar de una manera muy fina, porque si no, no sirve de mucho (Jesús Guerra, Temixco).

Se señala también la falta de articulación entre los diversos programas y apoyos de los tres niveles de gobierno, en cuanto a objetivos, fechas de convocatorias, requisitos por cumplir y las formas en las que las prácticas de creación comunitaria sean efectivamente trasladadas a los

programas que se proponen implementar en las comunidades y las localidades. En este sentido, otras de las reflexiones comunitarias se refieren a la falta de instrumentos en forma de leyes en que los derechos culturales expresados en la legislación nacional sean efectivamente garantizados y promovidos no en los términos de los proyectos políticos de los gobiernos y de las instituciones que los implementan, sino en función y bajo los esquemas de la creación audiovisual comunitaria. Lo mismo sucede con la forma en la que los programas y apoyos se basan en reglas que no necesariamente reflejan las realidades creativas en cuanto a formas de organización, fechas de entrega, uso de los recursos, etcétera,

Entendemos que hay situaciones en las que el gobierno genera un apoyo y al final resulta que se entrega, pero el que lo recibe no genera nada y el gobierno necesita que eso se materialice. Por eso es que entiendo que ellos tengan un estándar de revisión. Pero realmente nosotros acá en los pueblos, no quiero sonar como pedante, pero nosotros sabemos cómo nos organizamos acá, una comunidad pequeña sabe cómo hace sus trabajos. Y generalmente los criterios para dar los apoyos no aplican de la misma manera en los municipios porque no se está en las mismas condiciones. Por eso creo que ser más específico en qué proyectos son y en dónde se van a desarrollar podría hacer más efectiva la entrega de apoyos. En la actualidad creo que son buenos, pero podrían ser más cercanos entre los distintos niveles de gobierno (Josué de la Torre, Jantetelco).

Por otro lado, los espacios de difusión de las obras que no siempre tienen cabida dentro de los medios públicos estatales o federales. Las plataformas digitales como YouTube o Facebook suelen ser herramientas más útiles que las que hasta ahora se pueden encontrar como apoyos del gobierno.

Para realizar este análisis laocultural del cine y el audiovisual dividiré la acción pública en tres niveles: el municipal, el estatal y el federal.

Cine comunitario en Morelos y políticas culturales

	Federal	Estatal	Municipal
Apoyos logísticos y técnicos	No	Parcialmente	Parcialmente
Programas de formación para cine comunitario	Sí	Parcialmente	No
Apoyos y estímulos económicos y logísticos	Sí	Parcialmente	Parcialmente
Legislación o normatividad sobre cine comunitario	No	No	No

Fuente: Elaboración propia.

Políticas municipales

Una de las constantes que se presentan en el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos es la falta de articulación entre sus actividades creativas y de difusión con las capacidades de apoyo de los gobiernos municipales. Esto tiene que ver, en principio, con la forma en la que se estructuran los municipios respecto a temas como la cultura y la carencia de recursos no solo para esta actividad, sino para muchas otras áreas que atiende. Durante el trabajo de campo se establecieron contactos con algunas de las autoridades municipales en torno al tema cultural. La constante fue que las personas a cargo de las áreas artísticas y culturales atienden además otros asuntos como turismo y deportes, a veces consideradas por quienes encabezan los municipios como más importantes.

De igual forma, las asignaciones presupuestales hacia la cultura, cuando las hay, suelen estar destinadas a actividades muy concretas, por ejemplo ferias de la localidad, así como eventos especiales. No obstante, encontré también personas comprometidas con las actividades artísticas y culturales de su municipio, que en la medida de sus posibilidades acompañan las iniciativas en torno a estas actividades. No obstante, suelen ser actividades más de voluntad de los funcionarios que una acción institucional estructurada.

En el caso del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos, los apoyos suelen limitarse a gestionar o prestar espacios, prestar sillas o

garantizar la seguridad en las plazas públicas mientras se lleva a cabo algún evento. En pocos casos, como en Jantetelco, suelen apoyarse actividades relacionadas con el cine y video comunitario, pero solo cuando están vinculadas con alguna celebración o feria en la localidad.

Políticas estatales

Las políticas culturales estatales del cine y video comunitarios en Morelos suelen referirse sobre todo a actividades de exhibición alternativa, principalmente bajo dos modelos que se desarrollarán en el apartado de la convergencia de los públicos del cine comunitario: uno el de la denominada Carreta cinematográfica, y el otro el de la Red de Cineclubes del estado. En pasadas administraciones se apoyaron actividades de formación tanto para niñas y niños como para otros sectores de la población. Estas actividades, si bien se realizan con el fin de brindar un mayor acceso a los bienes y servicios culturales a la población, no presentan una noción definida acerca de lo comunitario.

Como ocurre también en el orden federal, las políticas hacia el cine comunitario están planteadas sobre todo hacia los individuos que conforman las comunidades. Claramente, esto ocurre porque estas nociones de cine y audiovisual comunitarios no están construidas desde dos aspectos fundamentales de la política pública: la legislación y los recursos tanto técnicos como presupuestales para apoyarlo.

Las dificultades de poder generar espacios de formación de cine y audiovisual comunitarios se encuentra también en la dificultad de generar espacios y formas de coordinación entre los programas estatales —y también como lo veremos, federales— con las estructuras administrativas y operativas de los municipios.

Políticas federales

Si en alguna estructura pública el cine y video comunitarios han contado con diversos apoyos en diversas temporalidades es desde el orden federal. Como se apuntó en el capítulo anterior, una iniciativa concreta fue la que se implementó desde el Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1989, en lo que se denominó Transferencia de Medios Audiovisuales, que creó Centros de Video Indígena en Michoacán, Oaxaca, Sonora y Yucatán, que han experimentado diversas suertes y que dejaron de operar articuladamente desde el 2008, pero que produjeron cientos de obras audiovisuales poco conocidas por el público. Estos programas capacitaron también a varias personas y se equiparon algunos colectivos con equipos analógicos. En Morelos, se tiene el registro del colectivo representado por Miguel Tafolla, quien ya había empezado su actividad de realización de obras audiovisuales desde años antes, pero fue invitado más tarde al Centro de Video Indígena (CVI) de Michoacán.

Cabe señalar que algunas de las obras realizadas bajo esquemas comunitarios en el estado de Morelos han sido presentadas a lo largo de los últimos años en el Festival de Video Indígena que se lleva a cabo por el CVI de Michoacán. Como lo documenta Ávila, el programa Transferencia de Medios Audiovisuales se fue transformando hasta convertirse en un programa de apoyos directos a través de una convocatoria estatal implementada por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), creada en el 2003 en sustitución del INI, creado en 1948, y que ha producido buena parte de los proyectos de cine comunitario indígena en el estado de Morelos. Las características de apoyo de estas convocatorias ya no es a través de la capacitación y la transferencia institucional de conocimiento. En el caso del Morelos, se ha dado a través de convocatorias y cuyos responsables de los proyectos apoyados establecen, a veces por su cuenta y en otras ocasiones por contactos a través del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), antes CDI, con personas con más experiencia en el ámbito audiovisual. Tal es el caso de Héctor Jiménez, quien impartió diversos talleres a los que acudieron, entre otros participantes, Eudocio Bello, creador de cine y audiovisual

comunitarios. De esta manera se ha consolidado una red de creadores de cine y audiovisual comunitarios que no tienen sede en un solo lugar, sino que trabajan en función de proyectos colectivos en distintas partes de las localidades y municipios del estado.

Las convocatorias están encaminadas a grupos culturales que quieran preservar, difundir y fortalecer expresiones culturales de sus comunidades, esa es una de las convocatorias. Y la otra es para la producción de materiales que pueden ser videos, libros, audios, capacitaciones, páginas también web y bueno aquí lo que se pide es que sean productos bilingües. En este andar he conocido a muchos jóvenes inquietos, interesados en hacer registros etnográficos, en poder generar testimonios todavía, de viva voz de las personas mayores, de los mismos actores y bueno en algunos casos, tristemente hemos visto que se han hecho trabajos o documentales y han sido las últimas participaciones de algún curandero, de algún médico, de algún actor o alguien que cumple una función social muy importante en la comunidad (Elizabeth Sánchez, área de Derechos Culturales y de Comunicación, INPI).

Estos materiales son difundidos en diversos espacios dentro del estado a nivel nacional.

Lo que buscamos es que esos materiales también se difundan a nivel estatal. Aquí hemos hecho algunos intentos en Cine Morelos, y también hay en la institución una convocatoria, bueno es un Festival de Cine y Video Indígena que precisamente de todo esto que se está generando en video pueda enviarse, es evaluado por un comité, hay premiación y se difunde en los diferentes estados (Elizabeth Sánchez, área de Derechos Culturales y de Comunicación, INPI).

Con la creación del Instituto Nacional de Pueblos Indígenas no se tiene certeza de la continuidad de estas iniciativas federales. Claramente, una de las limitantes que tiene este programa es que se dirige solo a poblaciones indígenas, lo que hace evidente de nueva cuenta la connotación que tiene el cine comunitario respecto al cine indígena.

No obstante, desde 2015 se creó en el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) el proyecto denominado Polos Audiovisuales, que presenta como objetivo descentralizar los apoyos a la producción en creadores o personas interesadas en participar en estas capacitaciones. Sin embargo, estas convocatorias suelen dirigirse a personas que viven principalmente en las capitales de los estados y tienen un perfil más relacionado a la creación individual, aun cuando los esfuerzos institucionales persigan el que estos programas alcancen a la mayoría de los sectores de la población vulnerable con proyectos audiovisuales colectivos.

Por otra parte, como se ha apuntado, la participación pública que alude a lo comunitario se ha dado sobre todo a nivel estatal y federal en términos de acceso a la exhibición de cine mexicano. A nivel federal, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) creó, durante la primera década de este siglo, el programa “Cine en tu Comunidad”, cuyo fin era hacer funciones itinerantes en diversos municipios del país, especialmente en zonas marginadas para las cuales el acceso a las salas de cine estuviera prácticamente negada.

Los aspectos laoculturales que impactan en el desarrollo del cine y el audiovisual comunitarios tienen distintos grados, pero pueden resumirse en las dificultades de articularse con las políticas culturales de todos los niveles de gobierno, pues en los programas y las iniciativas suele estar presente una relación horizontal y centralista que dificulta que las comunidades puedan hacer uso de los recursos y facilidades brindadas en esquemas que desconocen los procesos creativos que llevan a cabo. Mientras esto no ocurra, será difícil pensar en una articulación entre creadores comunitarios y las instituciones públicas, como lo señala Cursi:

El verdadero video indígena sigue siendo tan elusivo hoy como lo fue alrededor de 1990, a pesar de los deseos de las instituciones y de algunos creadores de video indígena. Lo que distingue al video indígena de otros géneros no son los marcadores formales ni estéticos ni los individuos involucrados en la producción, que incluye muchas veces a mestizos como editores o consejeros creativos, sino una plataforma política y cultural comprometida y compartida (Cursi, en Ávila 2014).

No está de más apuntar las dificultades a las que se enfrentan los creadores de cine y audiovisual comunitarios en Morelos, pues al ser creadores en sus tiempos libres, demeritan la importancia que tiene su papel como gestores comunitarios, impidiendo que estas actividades se desarrollen con el valor cultural que tienen los colectivos artísticos y culturales en el tejido social de las localidades y del estado.

La participación pública en la actividad cinematográfica y audiovisual en países con una fuerte tradición cinematográfica, entre los que se encuentran Francia, el Reino Unido, México, Brasil o Argentina, se ha dado principalmente desde un ámbito político e institucional. En la mayoría de los casos, esta acción pública por parte del Estado en alguno de los eslabones de la producción, distribución o exhibición cinematográfica se ha dado a partir de una legislación o fundamento legal que les ha permitido continuidad y consolidación. Desde la década de 1930 hasta nuestros días, estos proyectos institucionales han constituido la materialización del interés público del cine como un sector a fomentar y proteger. La manera en la que la participación pública ha incursionado en la industria cinematográfica en cada país se define también por la forma en la que el financiamiento y los instrumentos de protección surgen como garantía de la cuota de tiempo en pantalla, aplicado en varios países (Harvey 2005).

En México, por ejemplo, el consumo de películas pirata prácticamente en todo el espacio público no solamente no ha sido asimilado en la reconfiguración de las políticas públicas del país, no porque el cine nacional encuentre en esta práctica un circuito de exhibición alternativo, sino porque también, si se va más allá de la práctica, se observa que el disco de DVD o Blu-ray se convierte en un objeto que es compartido, atesorado, coleccionado e intercambiado entre personas de la misma generación o intergeneracionalmente. Esto suscita, en esta mediación, nuevas formas de advertir la formación de públicos y la capacidad de los escenarios no formales para participar en la producción cultural y su circulación, aunque sea de manera marginal y como un lado ciego de las políticas y estadísticas culturales que no las registran (Domínguez y Lara 2019).

Mientras que en algunos países existen leyes que dotan directamente a sus institutos o programas de apoyo a través de impuestos o derechos, en otros coexisten las aportaciones presupuestales federales, subsidios directos o selectivos, estímulos fiscales como es el caso de México.

En este contexto, sin duda, uno de los retos que han tenido que enfrentar las políticas audiovisuales en el mundo es el de adaptarse a nuevos entornos tecnológicos y dinámicas de mercado. Con la aparición de la tecnología digital, todos los eslabones de la producción, distribución y exhibición de la industria se vieron modificados. Estas capacidades del Estado para responder a las demandas de los agentes de la industria de toda la cadena, desembocaron en algunos casos en la actualización de instrumentos de política pública, como cambios en la legislación, ajuste o creación de nuevos programas, estímulos y subvenciones para generar ciertas equidades y protección a sus respectivas industrias.

De este modo, las respuestas de políticas públicas pretendieron, en primer término, proteger a la industria nacional de una mayor capacidad económica y de influencia global principalmente de las películas provenientes de Hollywood. Esto dio como resultado la necesidad de construir un andamiaje de política cultural que colocara e hiciera frente, en primer plano, a una realidad económica globalizada, focalizando los esfuerzos, por un lado, para fortalecer los mecanismos e instrumentos para apoyar la producción, distribución y exhibición del cine nacional en su mercado. Y por el otro, para enfrentar el reto de generar estrategias o programas que fomentaran en un contexto de apertura comercial al cine de cada país, todo esto en el flujo de los mercados globales. La aparición de nuevos agentes, tales como las plataformas digitales, como Netflix, llevaron a que las instituciones cinematográficas y audiovisuales centraran su atención en la forma en la que los nuevos actores estarían modificando las estructuras industriales y los valores de mercado de las películas y los contenidos audiovisuales.

Como se ha mencionado, las políticas culturales de los diversos niveles de gobierno se enfrentan a la convergencia cultural en la cual coinciden creadores, gestores, productores y ciudadanos en red, lo que hace pertinente plantear el paso de una política cultural vertical a otra

más plural, horizontal y democrática que conciba la transversalidad de la producción cultural en campos que interactúan cada vez más de manera convergente: telecomunicaciones, radiodifusión digital, derechos de autor y propiedad intelectual, la expansión y apropiación de la tecnología, entre otros. Cuestionar cuál debería ser el papel que deben ocupar las políticas culturales frente a esta convergencia cultural parte, en efecto, de construir un andamiaje conceptual que ubique y reconozca su lugar estratégico en los nuevos escenarios de la producción cultural que resultan ser convergentes horizontal y verticalmente.

Esta nueva convergencia cultural es ante todo el planteamiento de la creación en el marco de escenarios complejos y diversos de orden global, que únicamente dejan de estar relacionados a la noción de la producción cultural corporativa, para colocarla en otros muchos planos de expresión a veces institucionalizada y otras independiente, comunitaria y colectiva. Los espacios alternativos, por ejemplo, los cineclubes y otros foros culturales comunitarios e independientes que han sido creados por iniciativas ciudadana, claramente no pueden sembrarse de manera artificial y lo que es evidente también es que las políticas culturales deben focalizarse sensiblemente para fomentar y apoyar la gestión ciudadana e independiente, con lo cual se promueve y expresa la diversidad de las identidades de las comunidades culturales que los crean. Es ahí donde radica el principal motivo de la política cultural, pues, como lo señala la propia Convención de la UNESCO sobre la diversidad, es en esta clase de iniciativas donde en un mismo *concepto se reúnen las dimensiones culturales y económicas de desarrollo en un marco que enfatiza el crecimiento, la equidad, y la integridad cultural en el proceso de desarrollo.*

Convergencias en el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos

Las convergencias del cine y el audiovisual comunitarios se entienden como espacios en los cuales coinciden diversos procesos creativos, tecnológicos, logísticos y económicos con otros escenarios de la producción

cultural audiovisual. Como se describió en el capítulo II, para analizar los datos empíricos de esta investigación, utilizaré tres de estos espacios de convergencia cultural en donde los distintos escenarios del cine y audiovisual comunitarios se encuentran y coexisten con otros: uno es el de la convergencia tecnológica; otro, el de la convergencia de la circulación y distribución de las obras, y el último, la convergencia de los derechos autorales y culturales.

Convergencia tecnológica

El cine y el audiovisual comunitarios en Morelos experimentaron un desarrollo tecnológico desde muy temprano, incluso antes de que llegaran al estado los programas de transferencias de medios de instituciones federales. Por su cercanía a la Ciudad de México, pero sobre todo por la alta migración de la población del estado hacia Estados Unidos, los adelantos tecnológicos para la producción y reproducción audiovisuales de formato doméstico llegaron desde los años ochenta y se utilizaron rápidamente en el registro y realización de las primeras obras audiovisuales comunitarias en Morelos. Desde el Carnaval de Xoxocotla, hasta la Danza de los Tecuanes de Tetelpa, fueron registrados en esos videos caseros que fueron teniendo diversos usos. Desde los que complementaban un proyecto cultural y educativo indígena hasta los que se usaban estos registros para comentar y enseñar los motivos y expresiones de los diversos personajes protagonistas de la danza a los participantes.

Cámaras de video Sony Beta y VHS, así como las videocaseteras que reproducían estos materiales eran parte del equipamiento tecnológico de algunos creadores y gestores culturales comunitarios. Aquí aplicaban empírica y espontáneamente su conocimiento del lenguaje audiovisual que habrían aprendido viendo películas y programas de televisión. Mientras estos creadores comunitarios ya tenían un uso práctico de ciertos instrumentos de producción, las instituciones apenas empezaban a sistematizar este conocimiento.

Y recuerdo de una vez que dijimos, tenemos una cámara de aquellos tiempos, Beta o VHS. Y nos decían del INI: “Les mandamos al camarógrafo, ¿qué quieren grabar?, ¿cómo para qué? —Pues para mostrar lo que yo veo, mostrar lo que vemos, no lo que ustedes ven— Eso fue entre el 91 el 92 precisamente por esta cuestión también, del quinto centenario y fue hasta el 93 que conseguimos una cámara en otro programa (Marco Tafolla, Xoxocotla).

Para muchos de los que iniciaron con el cine y video comunitario en Morelos, era claro que la única manera de poder hacer su trabajo de manera independiente y en los términos y plazos propios y no los de las instituciones, era consiguiendo su propia infraestructura y aprender a usarla.

Eran mis instrumentos, era infraestructura, nosotros nos fuimos a la infraestructura y entre todo eso pedimos una cámara Panasonic n3000, que era bien apantalladora. Todavía la tenemos por ahí guardada y sirve. Y cuando nos dijeron ¿para qué quieren una cámara?, ¿la saben usar?, nosotros dijimos sí... Porque, era una actitud que vimos de los padres porque la mayoría de acá salía a trabajar fuera y siempre era eso: “¿Oye, sabes hacer eso? —No, pero aprendo, o dime cómo lo hago y yo lo hago—”. Y entonces, sí tuvimos la consola PB, sí lo logramos, con un chorro de botoncitos que no entendíamos qué eran del todo, ya después fuimos aprendiendo. Nos llegaron los manuales en inglés y teníamos que estar buscando dónde traducirlos. Ahí nos querían convencer de que para qué una academia de lengua náhuatl si el inglés era más comercial y ya se iba a firmar el TLC. Nosotros: “No, porque tienen que haber manuales en náhuatl también”. Cuando le pusimos el nombre de Sentalistli in Tlakeualistli Tonemillis y Xoxokoltekayo muchos nos decían: no, es bien difícil de pronunciar, cómo lo iba a aprender la gente. Y yo decía, bueno, si aprendieron a decir hardware y software, también van a aprender a decir esto. Es el mismo esfuerzo, al menos aquí, tienen que llegar a aprenderlo. Alguien nos decía: “Bueno, y ustedes qué, ya se quieren modernizar, ¿por fin van a progresar?” Fue cuando comenzamos a decir no, queremos ser indígenas de este tiempo, de fin de siglo, y comenzamos a plantear la formación del Taller de Video Indígena (Tafolla, 2019).

Esta idea de la apropiación para la producción cultural comunitaria proviene de la conciencia del derecho que tiene cualquier persona a la nueva tecnología y a la forma en la que se tiene de ser apropiada, así como los lenguajes y las narrativas que deben usarse, pero claramente, no solo se trata de contar con una cámara; también con un equipo de edición. En este recorrido se observa la digitalización, pues durante las entrevistas a profundidad a los diversos creadores audiovisuales comunitarios, ellos señalaron conocer, desde los noventa y principios del presente siglo, *software* para editar, para PC y Macintosh, incluso observamos que algunos desde hace una década utilizan Linux, un *software* libre de uso comunitario.

Conforme fue desarrollándose la tecnología, también los colectivos y los creadores comunitarios en Morelos empezaron a contar con equipo digital de registro de foto y video. Los programas de las instituciones también han servido para equipar con instrumentos sobre todo semiprofesionales a los colectivos (becas como el Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias [PACMYC] y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [Fonca] han permitido este equipamiento que deja de ser útil tecnológicamente en cinco años). El hecho de que buena parte de los creadores comunitarios asistan o hayan asistido a la universidad, les permite poder acceder también a equipamiento, más que de las instituciones, de las redes de estudiantes y compañeros que suelen colaborar en los proyectos comunitarios.

Convergencia en la circulación y distribución

Entre los espacios donde la convergencia digital es más evidente, están los procesos de circulación y distribución de las obras. En todos los casos de los más de veinte creadores y colectivos entrevistados, se utilizan las redes sociales como Facebook y plataformas de video como YouTube para mostrar los trabajos. La mayoría de los colectivos y organizaciones tienen una cuenta o canales propios en las plataformas, pero también suelen compartir sus materiales tanto con las organizaciones de la misma

localidad y municipio hasta con otros colectivos de cine y video comunitario. Esto permite tener una interacción con el público que los ve, que se reconoce a sí mismo y a otros, así como a los lugares. La mayor parte de los comentarios de estas obras suelen referirse a estos elementos, principalmente por las personas que están en otras ciudades o países. Como se abordó en el capítulo II, la convergencia tecnológica, si bien ha permitido que confluyan, a través de las mismas redes sociales y plataformas, tanto las obras comunitarias y las superproducciones de Hollywood con otras obras audiovisuales, lo cierto es que no cuentan con la misma proyección. Las estrategias de distribución y de medios corporativos cuentan con estrategias de gran impacto global que prácticamente anulan la diversidad cultural.

Otra de las estrategias es la de exhibir en plazas públicas, cineclubes y salas independientes. En este sentido, es por la tecnología también en donde pueden converger en estos espacios, películas independientes o de cine de autor, o documentales profesionales y de festivales de cine con las obras de cine y audiovisual comunitarios. Son estas experiencias a las que los creadores comunitarios se refieren como experiencias más plenas, pues no solamente es proyectar la obra, sino también comentarla, referirse y reflexionar sobre el tema en cuestión. Esa es la diferencia sustancial que el cine y el audiovisual comunitarios persigue respecto al cine industrial y comercial, como señala Balán: “A nosotros, de poco nos sirve que el vecino ‘consume’ nuestros mensajes, porque necesitamos su movilización y su compromiso, y eso no se logra con ‘rebaños’ de espectadores, sino con interlocutores críticos, solidarios y activos” (Balán, en Mantero 2017).

Convergencia de los derechos autorales

Al converger el cine y audiovisuales comunitarios morelenses en distintos escenarios de la producción, circulación y distribución, también convergen los derechos. La mayor parte de los creadores-gestores audiovisuales comunitarios no suelen registrar sus obras. En principio, se argumenta

que como la finalidad de la obra que se realiza es la de ser distribuida o comercializada en el mercado, no hay necesidad de hacerlo.

Era complicado porque esa posición precisamente ante los derechos de autor, que nos decían: “Es que es tu video”. Y decíamos: “No, es que somos todos, porque ahí aparecemos todos”. Y nos decían: “Sí, pero tú lo grabaste. —Sí, pero la fiesta la hicimos todos y lo que estoy viendo es lo de todos”. Y hay cosas que no, por eso creo que mucho de la obra audiovisual que se hace en las comunidades realmente no se vende; se difunde, se comparte nada más. Porque pesa mucho esa idea de que “no es mío, es de todos”, entonces, separarlo fue un proceso complicado (Eudocio Bello, Cuentepéc).

En contraparte, algunas obras audiovisuales comunitarias morelenses han sido eliminadas de sitios como Facebook, por no contar con derechos, por ejemplo, de la música que se utiliza.

Ese fue nuestro problema. En el video “De regreso a casa”, alguien nos hizo favor de hacer la edición también y ella fue la que puso la música, pero no lo registramos como tal porque nos dio miedo que la música tuviera un derecho de autor distinto y que nos causara algún tipo de problema, pues ya nos había pasado que nos bajaron un video sin derechos de autor de la música. (Raúl de la Torre, Jantetelco).

Otra de las razones por las cuales no se registran estas obras es porque la noción de lo comunitario no ha sido construido debidamente en las legislaciones del cine y el audiovisual. Las políticas culturales mantienen en sus nociones de escenarios de producción lo comunitario desde un ámbito que no se toca nunca ni converge con el mercado, por considerarlas de otra naturaleza y fines. No obstante, los escenarios de producción cultural convergente demandan que sean las políticas culturales y sus instrumentos los que fomenten e incentiven que toda obra creativa deba y tenga que ser protegida del propio mercado.

Derechos culturales, de su transición individual a una perspectiva comunitaria

Estamos frente a nuevas expresiones creativas que necesitan ser acompañadas de derechos culturales. En el caso de los creadores independientes, ya sean ciudadanos, principiantes o creadores-portadores de cultura, se expresa un modelo donde las personas realizan una mayor participación en la producción y circulación de contenidos audiovisuales. Las actividades de estas personas y las comunidades a las que pertenecen hacen que la simple noción de espectadores se diluya y se hagan visibles sus posibilidades creativas. Estas personas se agrupan muchas veces en comunidades, las cuales generan innovadoras dinámicas de comunicación, en las cuales comparten temas y narrativas emergentes para abrir caminos insospechados en los que se enuncia la creatividad.

La utilidad de analizar esta participación cultural comunitaria se encuentra en iniciar una descripción de los escenarios de la producción cultural audiovisual para construir el andamiaje que permita concretar otra de las aspiraciones de la participación cultural, la cual consiste en propiciar la acción ciudadana y la formación de capacidades a mayores sectores de la población.

Si partimos del hecho de que los derechos humanos tienen una “naturaleza esencialmente individual”, las figuras comunitarias y colectivas no se encontrarían debidamente consideradas en la conformación de las legislaciones e instrumentos jurídicos que los garantizan, en tanto la figura comunitaria obedecería a otra condición específica que sería la grupal y, por tanto, desplazaría su condición universal. Estas tensiones son las que no han permitido desarrollar los derechos humanos desde una perspectiva colectiva, en tanto que en el marco internacional, por ejemplo, los Estados-nación son descritos como sujetos, por lo que suponer una legislación que establezca los derechos grupales y comunitarios contravendría esa figura. De esta forma, los derechos culturales derivados de los derechos humanos, enfrentarían también estos problemas de definición. Visto esto, al dejar este ámbito en la competencia de definición por parte de los Estados-nación, los derechos culturales colectivos; por lo tanto, no

habrían sido lo suficientemente discutidos, analizados y asimilados en las legislaciones nacionales que permitan articular la creatividad comunitaria en un entorno de certeza jurídica. Ante los procesos de globalización, los derechos comunitarios y colectivos son cada vez más recurrentes para establecer conflictos e inequidades en la producción cultural ante los mercados copados por las prácticas corporativas del capital.

Transacciones en el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos

Una de las formas en la que se pueden analizar las transacciones entre los diversos escenarios de la producción cultural de cine y audiovisual comunitario en Morelos es observarlo a través de las redes que se tienden con respecto a otros escenarios de producción cultural y con otros agentes que le proveen de conocimiento y experiencias que van más allá de las apropiaciones tecnológicas.

Como se ha descrito y definido, las transacciones en este texto son consideradas como los procesos que se dan entre los diversos escenarios de la producción cultural, a partir de los cuales se pueden comprender mejor tanto los flujos creativos, instrumentales, tecnológicos y logísticos que comparten, como los que se enfrentan y disputan. Si pensamos en la convergencia cultural como los lugares en donde coexisten diversos escenarios de la producción cultural, entonces las transacciones nos ayudarían a observar los procesos por medio de los cuales los agentes de esta producción realizan o no esas negociaciones, colaboraciones, intercambios, disputas y resistencias.

El cine nació y creció como producto del desarrollo tecnológico. Durante más de cien años, los esquemas para producir una película y posteriormente distribuirla y exhibirla se dieron a partir de la innovación de instrumentos y artefactos, como cámaras, procesos técnicos y proyectores. Estas características establecieron, en principio, que la organización de la producción y los demás eslabones que componen la actividad cinematográfica —la distribución y la exhibición— se dieran

en la lógica de una cadena productiva, por lo cual se le concibe y analiza como una industria.

En el marco del desarrollo tecnológico de países del primer mundo, el cine surge dentro de un contexto industrial e imperialista. Como se observa, los países con mayor producción de películas silentes son Estados Unidos, Francia y el Reino Unido. No obstante, el cine se internacionalizó rápidamente en el llamado tercer mundo en países como la India, Filipinas, Brasil y México, hasta que las distribuidoras estadounidenses se adueñaron del negocio internacional tras la Primera Guerra Mundial (Amador y Ayala 2009; García Riera 1998). Desde aquí, la mirada hollywoodcéntrica del cine se expandió y dio inicio su control hegemónico.

Uno de los cuestionamientos que hace Stam (2012) sobre el desarrollo tecnológico del cine es a quién le pertenece la tecnología que lo originó. Su respuesta es que el desarrollo técnico y científico que sostiene la invención del cine se basa en conocimientos previos que no se desarrollaron bajo su hegemonía: el álgebra, el alfabeto y la medición del tiempo.

En México, el cine encontró un terreno fértil en el cual desarrollarse industrialmente, al interiorizarse la práctica de ver películas en muchos sectores de la población (De los Reyes 1983). En pocos años se generaron círculos virtuosos donde la producción cinematográfica se consolidó a la par de sus otros eslabones —la distribución y la exhibición—, lo cual, junto con diversos factores nacionales e internacionales, fue consolidándose en la década de 1940 hasta llegar a la Época de Oro del cine nacional (Monsiváis 2003; Vidal 2010; García Riera 1998). No obstante, en este desarrollo industrial del cine en el país, hacer películas resultaba prácticamente imposible para cualquier persona común.

En este sentido, muchos de los análisis y aproximaciones han estudiado sobre todo estas facetas del cine mexicano en su expresión industrial. Estas han sido determinantes para crear el imaginario y el lenguaje audiovisual que es utilizado por los creadores de cine y el audiovisual comunitarios en Morelos, quienes han aprendido a registrar imágenes a través del cine y la televisión de señal abierta, creando con ello un proceso convergente a través de transacciones creativas.

No obstante la relevancia que han tenido tales aproximaciones desde la economía política y la historia, cuando se centra el análisis primordialmente en la producción técnico-industrial, suele dejarse de lado otros ámbitos como el estudio de la creatividad para expresar la diversidad humana en otros escenarios de la producción cultural como la que se encuentra claramente en el cine y el audiovisual comunitario morelense. En buena medida, su invisibilidad se explica porque la mayor parte de la atención académica o especializada le dedica mucho más tiempo a la producción industrial con todas sus variantes: desde las superproducciones de la industria global, las producciones de cartelera comercial, el cine independiente o el apoyado por el estado que viaja a festivales y llega ocasionalmente a los circuitos culturales y pocas veces a las “salas de arte” de las grandes cadenas de cine, entre otros modelos de producción que buscan insertarse en las convergencias que ahora permite el mercado.

Cuando esta aproximación se ha focalizado en los aspectos de la producción audiovisual, ya sea en los estudios de la imagen como la fotografía o la imagen en movimiento como el cine, los análisis se han dado a partir de las mediaciones, la recepción y las audiencias, pero menos en las nuevas formas en las que se está produciendo cultura desde escenarios como el del cine y el audiovisual comunitarios, así como de sus agentes y gestores creativos.

Es claro que las figuras que han sido creadas desde la mirada de las industrias y estudios culturales no han logrado dar cuenta de las nuevas prácticas creativas porque solo consideran como producción lo que se realiza para su comercialización masiva. En cierta medida, se ha focalizado el estudio de la diversidad solo en términos de las industrias culturales, es decir, con referencia a intercambios, flujos e inequidades comerciales, pero poco en conocer a quiénes producen las obras que se realizan y lo que desean expresar y dialogar con el otro, principalmente ahora con las facilidades tecnológicas.

De esta forma, al dirigir la mirada al uso de los instrumentos domésticos que registran y reproducen imágenes y sonidos, este marco se abre. Por ello, en el caso del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos, resulta importante centrar el análisis desde una nueva forma

convergente de la producción cultural, porque reducir las expresiones culturales desde la lógica de la producción del mercado desprovee una gran diversidad de motivaciones de las expresiones culturales, que estarían orgánicamente vinculadas con las experiencias de ser y estar en el mundo de diferentes grupos.

Transacciones de conocimiento informal y formal en los escenarios de la producción audiovisual comunitaria en Morelos

La mayor parte de los creadores-gestores audiovisuales comunitarios narran que desde niños vieron la televisión, en donde recuerdan especialmente haber visto caricaturas, telenovelas y películas. Este lenguaje audiovisual es el que es y ha sido aplicado espontáneamente al momento de realizar una obra audiovisual. Si bien no se sabe el nombre técnico del plano, se sabe para qué sirve, cuál es su intención narrativa y su efecto. Acercarse, alejarse, cortar a alguien de los hombros hacia arriba, o de las rodillas para arriba, son planos usados de manera recurrente en el cine y la televisión, pero se encuentran igualmente en las obras audiovisuales comunitarias, aunque las expresiones y composiciones suelen también ser distintas, pues en las obras comunitarias se suele privilegiar el sentido de lo que se está viendo más en función de su significado ritual y sentido colectivo respecto al uso formal de la narración audiovisual.

La elaboración de redes de creadores y colectivos de cine y audiovisual comunitaria morelenses no solo se queda en las localidades y otros municipios del estado. Se extiende a otros creadores y redes de otros colectivos en otras ciudades y países. Al compartirse las obras y las experiencias comunitarias entre distintos agentes creativos, la transferencia de conocimiento informal sobre formas de organización, esquemas de financiamiento, acceso a *software* libre para edición, estrategias de difusión y contacto, muestras y festivales de cine comunitario, proviene de otros alcances, lo mismo que consejos, tutoriales, libros y documentos formativos que suelen ser consultados y compartidos por los miembros de estos colectivos de creadores, todos ellos a través de internet o en línea.

Estas redes del cine comunitario pueden advertirse también dado que el cine comunitario morelense pueden llegar a tener transacciones creativas, financieras y estructurales con otros escenarios de la producción cinematográfica, como son los casos de las películas *Los Jinetes del Tiempo*, producida en Morelos y la Ciudad de México, y *La vida como puede ser. ¿Alguien ha visto a María?*, realizada en Temixco. Los procesos creativos que se compartieron con estas películas fueron en vías recíprocas, tanto de los conocimientos y experiencias comunitarias como de ideas y proyectos que se tradujeron en procesos y esquemas de producción industrial.

Bueno, “Los Jinetes del Tiempo”^[32] nace con una iniciativa comunitaria. Empezamos con los cien años, a cien años de distancia del inicio de la Revolución mexicana, con una cabalgata. Con toda esta visión histórica de la memoria colectiva de nuestros pueblos, es como surge la idea de trabajar en un documental comunitario. Desde este concepto de que los actores son de la comunidad, de que los directores son de la comunidad y de que los caballos finalmente son de la comunidad, que el territorio es de la comunidad... Pero no son actores académicos, no son actores profesionales, es el concepto de teatro campesino comunitario. Es gente de nuestra comunidad que, vestidos con rebozos, que con huaraches, con escopetas, con carabinas hechas de madera, con sus carrilleras, con los sombreros tipo de zapata, con bullets o calabazo que llegamos a la Ciudad de México tratando de recrear

[32] La sinopsis de la película la define así: “Hace 100 años Emiliano Zapata y Pancho Villa tomaron la Ciudad de México, el 6 de diciembre de 1914. Cien años más tarde, un grupo de actores campesinos tratarán de replicar la gesta. A su paso por distintos pueblos, desde Quebrantadero, Morelos, hasta la Ciudad de México, los actores se darán encontronazos entre el pasado y el presente. El paralelismo es tal que nos obliga a preguntarnos, ¿cuánto ha pasado realmente en un siglo? A cien años del encuentro entre Zapata y Villa en Xochimilco, ocurrido en diciembre de 1914, el Grupo Actoral de la Revolución Zapatista del Sur se decide a cabalgar del Quebrantadero, Morelos, a la Ciudad de México, para encontrarse con Villa en Xochimilco. Los fantasmas de los generales del auténtico ejército libertador los acompañarán por el camino”. Véase en <https://losjinetesdeltiempo.com/#sinopsis>.

la memoria histórica de un personaje tan generoso que incluso fue generoso hasta con su vida (Don Ángel, Quebrantadero).

El proceso creativo de *Los Jinetes del Tiempo* estableció una transacción creativa comunitaria con un modelo industrial cuando el proyecto incorporó una perspectiva de producción distinta por las mismas necesidades del proyecto. Al recrear una cabalgata que atraviesa diversos municipios de Morelos hasta llegar al Centro Histórico de la Ciudad de México, los retos de producción requirieron que el proyecto se insertara no solo bajo los esquemas de financiamiento institucionales, sino también de planeación logística. Al incorporarse directores y productores profesionales dirigieron los intereses de la comunidad a un escenario de producción que, no obstante, respetó y se guió por las motivaciones seminales del proyecto.

Pero tuvimos la gran fortuna con un municipio cercano, un amigo nos dijo: “Yo tengo amigos en la Ciudad de México que se dedican al cine documental”. Tuvimos un primer acercamiento con estos cineastas, los invitamos a recorrer los caminos prehispánicos, los territorios zapatistas. Les dijimos que lo que nos estamos planteando es el respeto de los derechos de los pueblos que tienen al agua, al bosque, al aire, a su cultura. Luego ellos mismos dijeron: “Estaría bueno incluirlo en un proyecto para que concurse”, y José Ramón Pedrosa, que es el director de la película nos pidió nuestra autorización para que ingresara el proyecto y resultó que fue aprobado por el Foprocine del Imcine. Y esos son los recursos federales que llegaron para poder hacer la película, pero eso no le quita su espíritu comunitario porque esta película, si bien costó millones, no hubiese sido posible sin la participación de las comunidades (Don Ángel, Quebrantadero).

La vida como puede ser. ¿Alguien ha visto a María?, por su parte, es un proyecto pensado como una telenovela social que implicó involucrar a la comunidad desde la concepción de la historia, el desarrollo narrativo y la organización de los actores quienes replicaron la experiencia del teatro comunitario. El proyecto se presentó como una serie que se represen-

taba también como un espectáculo multidisciplinario, que combinó los procesos creativos comunitarios con los profesionales.

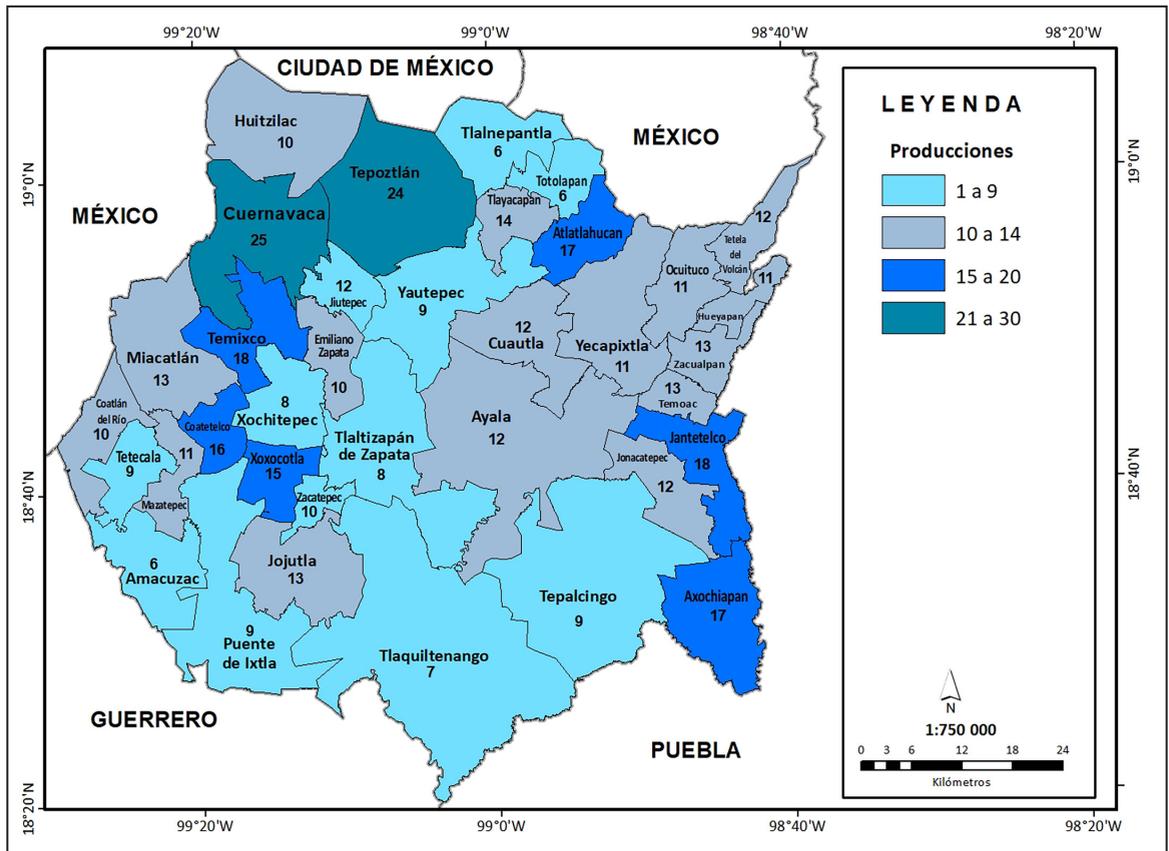
Comenzamos por hacer la investigación de las problemáticas que había dentro de la misma comunidad, que era el embarazo adolescente. Y entonces ahí comenzamos a trabajar el tema con el personaje María. Se pensó como una especie de telenovela o documental y se produjo bajo un esquema profesional con un productor y director experimentado. Creo que la dramaturgia fue posible por las señoras, niñas y adolescentes. A diferencia de otros proyectos comunitarios había más presupuesto y había más chance de probar otros procesos creativos. Mi papel fue sobre todo facilitar la forma de trabajar de manera profesional con una forma más artesanal y orgánica del trabajo dramático (Jesús Guerra, Temixco).

Para complementar esta aproximación empírica y cualitativa al cine y el audiovisual comunitarios en Morelos y comprender mejor sus niveles de interacción en términos de transacciones, me di a la tarea de establecer una referencia cuantitativa simple sobre la dinámica de la producción de obras audiovisuales comunitarias en el estado. Cabe señalar que esta actividad artística y cultural prácticamente no cuenta con un seguimiento estadístico sistematizado por ninguna instancia pública o privada, por lo que pretende ser, en tal caso, otro aporte de la investigación.

En este sentido, como parte de esta investigación, elaboré una búsqueda en diversas fuentes y lugares que dio como resultado un total de 450 obras audiovisuales registradas en Morelos entre 2014 y 2019. Esta producción se compone de 11 largometrajes (5 ficciones y 6 documentales) y 439 cortometrajes (19 animaciones, 58 ficciones y 362 documentales y registros de fiestas, carnavales y celebraciones).

Mapa 7

Producción de obras audiovisuales en Morelos (2014-2019)



Fuente: Elaboración propia con base en el Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura (2019).
Diseño y edición cartográfica: Celia López Miguel.

Cabe señalar que todas estas producciones se encuentran relacionadas con lo que he definido como los cinco escenarios de la producción del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos que defino a continuación:

- Producción esquema industrial/comunitario
- Suelen ser creadores semiprofesionales o profesionales quienes se acercan a la comunidad, ya sea a sus colectivos, o creadores para desarrollar un proyecto audiovisual y de cine.

- Las comunidades pueden acercarse a los creadores industriales independientes para desarrollar un proyecto o una obra audiovisual.
- En algún momento del proceso participan fondos de apoyo a la producción cinematográfica y audiovisual: internacionales, nacionales o estatales.
- Los procesos creativos consideran los procesos industriales para la realización de la obra audiovisual.
- La obra se distribuye bajo un esquema comercial o industrial.
- Los derechos de autor se gestionan en términos industriales.

Producción comunitaria independiente/institucionalizada

- Se realiza con proyectos de creadores independientes que solicitan o requieren recursos públicos.
- Los esquemas de producción se realizan de forma colaborativa y no jerárquica.
- Se realiza con grupos reducidos.
- Se fomenta a través de convocatorias de instituciones federales (CDI e Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial [IMPI]) y de instancias estatales, como el PACMYC. No existen apoyos municipales.
- Las obras no cuentan con esquemas de difusión y divulgación.
- Los marcos de protección a los derechos de autor son difusos.
- Predominan las figuras de gestores culturales u otros profesionales que hacen uso del video para otras o dentro de otras actividades artísticas culturales.
- Los creadores que realizan videos no cuentan con una continuidad creativa o profesional.

Producción comunitaria independiente/autogestiva

- Se produce con recursos de los creadores o a través de gestión comunitaria.

- Los esquemas de producción son horizontales y colectivos.
- Se centran en temas locales y utilizan la infraestructura local.
- Utilizan la infraestructura independiente o subterránea para difundirse (cineclubes, foros, plazas y ferias).
- Se difunden en páginas propias en Facebook y en canales creados en YouTube.
- Se reconocen los derechos autorales como colectivos, pero no se registran ante las instituciones correspondientes.

Producción institucional/comunitaria

- Las instituciones de diversos niveles de gobierno convocan a creadores audiovisuales comunitarios.
- Las instituciones implementan programas de capacitación y proporcionan equipo y soporte técnico y logístico.
- Las ideas a desarrollar son propuestas y elaboradas por los creadores comunitarios.
- Las obras suelen ser difundidas en medios o plataformas digitales públicas.
- Los derechos patrimoniales de la obra suelen ser de las instituciones o en ocasiones compartidos con los creadores comunitarios.

Producción o registro espontáneo comunitario

- Se realiza sin una planeación previa.
- Se basa principalmente en registrar acontecimientos de o sobre la comunidad.
- No existe una intención de insertarlo en otras dinámicas o procesos artísticos o culturales.
- El impulso creativo es registrar algo y compartirlo.
- Se usan principalmente las redes sociales para difundirlo.

En cada uno de estos escenarios del cine y el audiovisual en Morelos, se establecen puntos de referencias que dejan ver una descripción de mecanismos de convergencias y procesos de transacciones que se comunican para construir espacios en los cuales el trabajo creativo comunitario se expande y se contrae al tiempo que los contextos sociales, económicos y culturales lo propician.

Lo que se subraya en todos los casos es la libertad creativa que ve en lo comunitario lazos comunicantes, no solamente con las personas y los momentos con los que se comparten los procesos para crear una obra audiovisual, sino también, como una serie de relaciones que ocurren a muchos niveles con los aspectos laoculturales, en espacios convergentes y procesos en modo de transacciones. Estas relaciones de sincronías en contextos de producción cultural diversos, registran actividades que pasan de lo local a otras escalas como estatales, nacionales y globales.

Es difícil establecer puntos de referencia homogéneos respecto a las características que pudieran definir al cine y el audiovisual comunitarios en Morelos, pues son tan diversos como las condiciones y motivaciones que le dan origen por cada colectivo o grupo de creadores. Si bien las obras en algunas ocasiones tienen como referencia cierta clase de creaciones, como películas documentales y de ficción de diversos estilos y géneros, podemos decir que lo que podría definirlo sería, en todo caso, la diversidad creativa en cuanto a los temas, puntos de vista, perspectivas y propuestas distintas. Al saberse al margen de los estándares de la producción audiovisual profesional y comercial, estas propuestas tienden a construirse en función de la colectividad —sin presión de tiempo para ser concluidas, por ejemplo—, a veces concebida en las diversas representaciones de la identidad, y en la que los protagonistas creativos y quienes las registran no son individuos, sino la comunidad, pues es hecho con ella y para ella.

Observar la técnica y proceso creativo de las animaciones en diversas partes del estado se complementa con los criterios de filmar las ceremonias y celebraciones rituales en todas sus partes y detalles como un proceso creativo que da una narración y forma estética que no persigue sino registrar e interpretar cada momento y significado de procesos

y personas tal y como lo han enseñado los encargados de darle continuidad a la celebración. Resulta interesante también observar que existe una cierta correspondencia entre un mayor número de obras con la existencia de colectivos y organizaciones de producción cultural, que se vincula a su vez con una mayor infraestructura cultural como bibliotecas, casas de cultura y museos, y en ocasiones, también con las políticas culturales, ya sean estatales o federales. Por su parte, las transacciones del conocimiento formal se entrecruzan con diversos esquemas, desde los que se implementaron tempranamente en los años noventa por el INI, hasta los programas como Polos Virtuales del Imcine. Estas transferencias de conocimiento siguen siendo percibidas por la comunidad como proyectos que no siempre consideran el vínculo ontocultural de las personas con sus comunidades.

Conclusiones

Este estudio se propuso contribuir a la tarea de crear nuevas categorías de análisis que permitan conocer, a partir de la creación de obras audiovisuales comunitarias morelenses, la diversidad cultural en el ámbito cinematográfico y audiovisual bajo la premisa de que si comprendemos mejor la creatividad y la diversidad cultural desde la nueva creación audiovisual, entenderemos mejor el devenir de su circulación en un ámbito más amplio que no sea únicamente los paradigmas al que nos refiere el mercado.

Sobre los procesos ontoculturales del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos

Al revisar las prácticas creativas del cine y el audiovisual comunitarios y la autoría colectiva en el estado de Morelos, se advierte la forma en la que las personas y las comunidades que las conforman hacen uso de un proceso creativo apropiándose de los medios de producción, así como de plataformas digitales y mayores posibilidades de transmisión y comunicación. Teléfonos celulares, cámaras de bajo costo y sistemas de edición acondicionados para computadoras domésticas forman parte de este nuevo ecosistema creativo.

En el trabajo de campo resultó que la mayor parte de los creadores audiovisuales reconocen que sus procesos creativos se vinculan con lo comunitario en alguna parte del proceso, ya sea desde el surgimiento de las ideas, la forma en la que estas se ordenan para volverse una obra audiovisual, el camino para obtener los recursos técnicos, económicos y

logísticos para materializarla, el orden de realización de la obra, la repartición de tareas en el equipo entre los participantes de la obra, hasta la difusión y circulación de la película.

Las diversas partes del proceso son experimentadas por los creadores-gestores comunitarios como una experiencia integral, por lo que su relación con el ejercicio creativo comunitario es en sí misma con todas las partes *ontoculturales* del cine comunitario, por lo tanto se experimenta dentro de un fenómeno unificado y emergente. Es por ello que propongo denominar esta experiencia como *creatividad audiovisual comunitaria*.

En este sentido, los elementos ontoculturales de los procesos creativos del cine y el audiovisual comunitarios atraviesan varios fenómenos locales que al final lo dotan de una identidad integral propia. Al ser así, lo comunitario se abre a varias formas de comprensión por parte de los propios creadores y gestores de cine comunitario en Morelos, que encuentran en el término una forma no de conceptualizar su trabajo, sino una manera para describir lo que hacen.

En la amplia pluralidad de obras que se generan en estos procesos creativos que son diversos y complejos, se encuentran representadas las identidades desde una noción que trasciende aspectos concretos, como la pertenencia étnica o ser de alguna localidad o municipio. Desde lo creativo, el proceso comunitario contemporáneo deja de referirse únicamente a unidades como el territorio para concebirse, ahora, desde redes identitarias que lo mismo se comparten con personas que llegan de otros lugares, o con las personas que conforman la comunidad y que incorporan nuevas prácticas culturales y, por tanto, la experiencia creativa comunitaria, entendida como una expresión de una comunicación con otras identidades. En este sentido, lo que les da esa identidad es el deseo de transformación profunda de la sociedad y los contextos en los que se desenvuelven.

Esto trasciende la noción predominante del cine y el audiovisual comunitarios que suele referirse sobre todo a organizaciones sumamente estructuradas con agendas sociales y políticas claras y definidas, e invita a considerar también dentro del audiovisual comunitario a otras formas de creación audiovisual con colectivos, algunos más consolidados que otros, e incluso con iniciativas individuales o de dos o tres personas

que se vinculan creativamente mediante redes entre diferentes localidades y municipios del estado de Morelos —y de otras entidades federativas de la República como Puebla y el Estado de México—, que se apropian de lo comunitario como una forma de expresar sus quehacer audiovisual.

Desde la perspectiva ontológica de la producción cultural, los procesos han dado como resultado la apropiación de los instrumentos y artefactos para generar obras culturales, dando paso así a nuevas figuras en las que la actitud pasiva frente a los contenidos culturales que circulan en los medios masivos, las redes sociales y las plataformas digitales, y todas estas otras formas convergentes de recepción, son ahora generadores de obras audiovisuales y cada vez más, obras elaboradas y producidas que aplican conocimientos básicos, a veces adquiridos de manera formal, a veces informal y autodidacta, y que adoptan en ocasiones las formas de la ficción y el documental, y en otras, dan paso a nuevas formas de expresión y protogéneros audiovisuales.

Dadas estas exploraciones representativas, tanto la transformación de los medios corporativos como la cultura colaborativa, revisten relieves y matices que en un panorama global, permiten observar la tensión natural entre las nociones y motivaciones que expresan ambas prácticas, así como las formas en las que coinciden y se contraponen en el uso de herramientas, medios y soportes de circulación.

La paradoja es que ninguna de estas formas constitutivas de producir cultura pueden ser ahora consideradas como autónomas, y aunque, por otro lado, pueden estar en constante interacción convergente con otras maneras de hacer cultura, no necesariamente transitan todo el tiempo por los mismos intereses o formas de producción y circulación, que también utilizarían la gran diversidad de otras figuras de producir cultura. A esto lo denominamos *transacciones*, lo que resultó útil para comprender los procesos a través de los cuales los creadores morelenses de cine y audiovisual comunitarios comparten y se interrelacionan con otros escenarios de la producción cultural audiovisual, a veces por transferencias de conocimientos formales e informales, en otras ocasiones en modo de apropiación tecnológica y replicando esquemas de organización, siempre en diversas vías creativas.

De este modo, si pensamos en al menos dos fenómenos que encontramos en la producción cultural del cine y el audiovisual comunitarios —uno que se refiere al que se da al interior de los grupos y colectivos, y el otro, cuando algún agente creativo externo se acerca a la comunidad para sembrar su idea creativa—, podemos señalar que debemos explorar estas dos aproximaciones desde el proceso creativo que constituye la experiencia comunitaria. Relacionado a ello, el sentido de lo comunitario desde la producción del cine y el audiovisual es muy amplio y responde a muchas perspectivas y objetivos. En esta investigación se analizaron y agruparon de acuerdo con sus perspectivas en cuatro categorías de colectivos u organizaciones: políticas, sociales, formativas y artísticas.

Otra de las posturas de la investigación fue considerar las iniciativas de personas que, sin agruparse necesariamente en un colectivo organizado a través de una intención creativa, buscan desarrollar su idea, a veces con ayuda de amigos, conocidos e incluso de alguna institución. Estas iniciativas que guardan un impulso creativo colectivo —pues las ideas, y más tarde las obras realizadas, son pensadas para la colectividad—, fueron también procesos que se encontraron y que pueden ser considerados como parte de los escenarios de la producción cultural comunitaria del cine y el audiovisual.

Cabe señalar que en ningún caso estas diversas categorías del cine que encuentro en Morelos pueden entenderse como estadios de mayor o menor grado de desarrollo de proyectos comunitarios, pues sus diferencias se basan sobre todo en los impulsos creativos y a necesidades distintas. Por ello, las prácticas comunitarias para realizar una obra audiovisual se expresan en diversos y complejos caminos, del mismo modo que la creatividad audiovisual comunitaria que les da origen.

Sobre los procesos laoculturales del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos

Una de las características del cine y el audiovisual comunitarios es la precaria condición en la que realizan su trabajo los colectivos y orga-

nizaciones de creadores y gestores, con ayudas parciales de programas y apoyos por parte del estado y del gobierno federal, y prácticamente con poca o ninguna de los municipios. En cualquier caso son las comunidades las que participan, ya sea total o parcialmente en los procesos creativos, de realización y de difusión de la obra. En este sentido, en cuanto a los aspectos laoculturales, una de las cuestiones que motivaron la investigación se basa en indagar en qué grado está presente o ausente la política cultural de algún nivel de gobierno en cualquier etapa del proceso de la creación, realización o difusión de las obras audiovisuales comunitarias en el estado de Morelos.

En Morelos, desde hace algunos años la producción de cine y audiovisual es cada vez mayor, aún cuando existe un lado ciego de la estadística cultural que por dificultades metodológicas y nociones industriales no considera otras formas de producción, como la que se da en procesos y contextos comunitarios y no siempre se define o puede ser encasillada en términos industriales. Muchas de estas obras por su naturaleza inclasificable no existen porque no pasan por ningún registro que defina su paso por festivales o la cartelera comercial, cuando se producen, circulan y, sin proponérselo, generan muchas veces conversaciones en los lugares en los que se proyectan, ya sea en espacios de exhibición, cineclubes, foros culturales, escuelas, universidades y particularmente en las redes sociales, y que pasan a formar parte de un acervo audiovisual valioso que queda para muchos en el anonimato.

En este sentido, haría falta construir puntos de referencia, descripciones, reflexiones y conjeturas que permitan ubicar la acción pública en el ámbito creativo y de circulación de la producción cultural frente a obras del cine y el audiovisual comunitario en Morelos dentro del ecosistema digital. Pero como no ha sido propósito de este trabajo entender lo comunitario como una categoría independiente, haríamos mal en concebir las prácticas que le dan origen como algo homogéneo, fácilmente de definir y claramente distinguible entre los distintos escenarios de la producción cultural. Esto no descarta que no deba considerarse que se encuentran en términos laoculturales frente a monopolios corporativos que controlan los procesos de producción, distribución, exhibición y circulación de obras

audiovisuales con su poder fáctico y una gran capacidad de influencia legislativa. Por todo esto, resulta necesario contar con la mayor información posible que asimile estas nuevas realidades de producción desde sus convergencias culturales y tecnológicas, que propongan otras formas de asimilar estos procesos, y con ello, dejar de pensar que se encuentran en vías distintas: una, la cultural, y otra, la industrial y el mercado, suponiendo que, como ocurría en la realidad analógica, estos escenarios de la producción cultural nunca se encontraban en algún punto en el camino. Por el contrario, si algo define al ecosistema audiovisual actual son sus múltiples convergencias creativas, textuales, formales y tecnológicas.

Claramente los escenarios de la producción cultural del cine comunitario no plantean los mismos retos y demandas de acción pública que requiere la industria del entretenimiento, ni les da origen el mismo fin de obtener ganancias, pero sería un error negar conceptualmente *a priori* —porque en la realidad no ocurre de esa forma— cualquier relación con otros escenarios de la producción del cine y audiovisual de escala media, independiente o contracultural, ya sea en la creatividad expresada en ideas, talento, personas, organizaciones en las formas de producción, mecanismos de financiamiento o estrategias y plataformas para hacer circular una obra.

Pensar y analizar lo comunitario dentro de la producción cultural como categorías cerradas le hace un “flaco favor” al sistema hegemónico, pues es la industria cultural la que justamente se vale de considerar que lo comunitario se encuentra en otro ámbito de creación cultural que, por lo tanto, no se relaciona en nada con los procesos corporativos y de mercado.

De esta forma es que las políticas públicas en torno a la producción cultural reproducen estas nociones y no consideran a los agentes culturales que realizan su producción cultural desde lo comunitario, pues se entienden como categorías independientes que se manejan en torno a lo que tiene un enorme valor en la reproducción social, pero que no logra tener un valor en la industria cultural. En consecuencia, los agentes y productores culturales comunitarios no son tomados en cuenta a la hora de diseñar políticas cinematográficas y audiovisuales, pues la academia y los

análisis de esta clase de producción cultural los han llevado a definirse como entidades cerradas que se “crean y circulan” en otra clase de circuito. Cada vez más estas prácticas se han abierto espacios dentro de la agenda pública en el diseño de las políticas culturales, aun cuando su poder de negociación siga siendo reducido. Todavía predomina la idea de que su peso como agentes políticos es limitado, dado que se les considera expresiones ajenas y divergentes a los procesos de la industria audiovisual predominante. Por ello, este trabajo aspira a hacer visible la importancia que tienen estos agentes culturales dentro de los escenarios convergentes y las transacciones de la creatividad en el ecosistema audiovisual contemporáneo.

Sobre las convergencias y transacciones del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos

Las convergencias y transacciones más importantes dentro de los diversos escenarios en los que se analizó el cine y el audiovisual comunitarios en Morelos —respecto a sí mismos y a otros, los independientes, gubernamentales y el cine industrial, entre otros— se encuentra que las transferencias de conocimientos han sido muy importantes en diversos niveles. A lo largo de la investigación me referí a ellos como formales e informales. Respecto a los primeros, los encontramos en la educación audiovisual de los agentes creativos del cine comunitario en Morelos. Es muy interesante observar que las diversas generaciones de los agentes creativos y gestores que encabezan las organizaciones que realizan cine y video comunitarios dijeron haber visto programas de televisión, películas en DVD originales, pero también y mucho más de origen “pirata”, como parte de su entretenimiento cuando eran niños y jóvenes. En buena medida, caricaturas y películas, la mayoría superproducciones de Hollywood de acción y aventuras, así como de personajes del cine mexicano: Pedro Infante, Cantinflas, Capulina y otros, que se transmitían por las tardes en los pocos canales de televisión abierta a los que se tenía acceso en los municipios del estado. Como en otras zonas urbanas del país

es común, aunque no predomina ver películas y series a través de otros medios como las plataformas digitales. De esta manera, el conocimiento del lenguaje audiovisual que a veces se expresa de manera espontánea proviene de estas influencias que resultan ser muy comunes tanto en los entornos rurales como semiurbanos y urbanos.

Si bien existen varios niveles de formación e información, así como experiencias de formación en educación artística y audiovisual en varios de estos creadores-gestores, otros tantos no cuentan con ese conocimiento técnico. En este sentido, aunque algunas personas desconocen los nombres técnicos de los planos como se definen en la teoría del lenguaje audiovisual, es claro que los principios de la realización cinematográfica convencional son utilizados de manera intuitiva, pues se reconoce su intención y lugar en la narrativa. Esta sería una muestra de las transacciones entre los lenguajes audiovisuales de otros escenarios de la producción cultural con el cine comunitario en Morelos. Dentro de las transferencias de conocimiento informales, están también las que se dan entre diversos gestores culturales, que se concretan en asesorías, consejos y lecciones en distintos niveles sobre cómo hacer las cosas.

Es importante apuntar que las transacciones del conocimiento formal son parte de una estrategia que se da a diversos niveles de la gestión de las organizaciones que realizan cine y audiovisual comunitarios. Una de ellas es cuando la transferencia de experiencias y conocimientos se formaliza en talleres y cursos. La otra es cuando se institucionalizan en forma de programas de capacitación o iniciación artística que establecen estrategias de enseñanza-aprendizaje, y se acompañan de una sistematización de todos los elementos necesarios para la elaboración de una obra audiovisual.

En ambos casos de transferencia de conocimientos se puede cuestionar tanto los resultados finales de las obras realizadas por creadores comunitarios autodidácticas por su calidad técnica, pero también por la incorporación de ciertas formas de narrar a partir de un lenguaje audiovisual convencional.

Otra de las transacciones fundamentales son las que se refieren a la creatividad, las cuales aparecen de forma multidireccional y se pueden

enfrentar o comunicar de manera recíproca. Aun cuando la naturaleza de la creatividad audiovisual comunitaria es de cierta manera comunicarse entre los distintos escenarios de la producción cultural, esta suele expresarse en caminos distintos. Por ejemplo, cuando las niñas y niños retoman las convenciones narrativas de géneros cinematográficos y audiovisuales de un programa de televisión como *La rosa de Guadalupe*, y las adaptan para contar lo que les preocupa de su entorno inmediato, es claro que están haciendo uso de referencias dramáticas que les funcionan para hablar de su identidad y de su entorno cercano: la familia, la escuela, los amigos. De este modo, el cine comunitario se comunica con otros escenarios de la producción cultural, que más que quitarle su carácter colectivo y comunitario, refuerza la idea de establecer vasos comunicantes con lo que puede resultar en otras formas de constituir su carácter de compartir. También lo hace cuando los agentes externos, muchas veces cineastas y comunicadores, se aproximan a la comunidad para compartir herramientas y formas de materializar la *creatividad audiovisual comunitaria*.

Como se observó en esta investigación, en los casos de películas como *La vida como puede ser. ¿Alguien ha visto a María?*, en la cual los procesos creativos profesionales adoptaron técnicas de realización del cine comunitario, así como en *Los Jinetes del Tiempo*, la comunidad se insertó dentro de procesos de producción profesional para que su trabajo creativo comunitario tuviera otras formas de interpretación y un proceso de difusión, sin por ello perder la esencia de su expresión comunitaria *ontocultural*.

Es en estas condiciones en las que más que estudiar la *mcdonalización* del mundo, debemos analizar la forma en la que estos procesos se expresan en territorios y comunidades específicas dando lugar a nuevas formas de entender los procesos creativos audiovisuales y comunitarios que a su vez trascienden hacia nuevas identidades de ser morelense, por ejemplo, y al mismo tiempo de Coatetelco, Tlayacapan o de Tepoztlán, y pertenecer a su vez a identidades desterritorializadas por ser joven, ser roquero, rapero o adoptar la identidad de un vegano, un campesino de alimentos orgánicos o ser gestor o productor cultural.

Las experiencias en torno a la capacitación y transferencia formal de conocimientos y tecnología, en espacios donde hay una organización o colectivo cultural, tienen más posibilidad de ser practicadas y reproducidas una vez dado el taller, el curso o la capacitación. Sin embargo, estas transferencias formales están dadas sobre todo a partir de enseñar la apropiación tecnológica y su lenguaje a través de una perspectiva cinematográfica, más que desde un proyecto de producción, desde una noción de medios comunitarios relacionada a sus problemáticas e intereses creativos, sociales y culturales. Por tanto, resultaría pertinente proponer que las estrategias de capacitación comunitaria se establezcan en función de organizaciones previamente establecidas, o de formar redes de creadores con intereses comunes que den viabilidad a los proyectos de cine y audiovisual comunitarios en el estado de Morelos.

Por otra parte, al analizar los procesos en los que los diversos escenarios de la creación del cine y el audiovisual comunitarios convergen y toman el lugar de *transacciones*, se observó la necesidad de ampliar estas relaciones a partir de una comprensión sobre sus aspectos *ontoculturales*. Con ello, pretendo confirmar que las transacciones que actualmente tiene la experiencia comunitaria en la creación de cine y audiovisuales en Morelos con muchas otras formas de producir cultura, se alejan de la idea de concebirla como un ámbito de producción cultural cerrado y autónomo.

Para concluir, no podemos pasar por alto que toda esta convergencia cultural se da a partir de las paradojas del desarrollo tecnológico frente a otros problemas en la agenda pública. En este sentido, no hay forma de considerar las nuevas nociones de convergencia cultural si no es a la luz de otros temas y problemáticas que se instalan en la agenda global, tales como el cambio climático, la migración y el feminismo, asuntos que se colocan transversalmente en las agendas locales, regionales y planetarias. Por ello, resulta un hallazgo sumamente esperanzador saber que las obras del cine y el audiovisual comunitarios en Morelos están hablando, reflexionando y creando nuevos discursos sobre esos temas a través de la *creatividad audiovisual comunitaria*.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. 1988 (1947). “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”. En *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Aguilar Villanueva, Luis F. 1996. *Problemas públicos y agenda de gobierno*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Albornoz, Luis A. 2017. “Grupo Prisa”. En *Global Media Giants*, editado por Benjamin J. Birkinbine, Rodrigo Gómez y Janet Wasko, 206-225. Nueva York: Routledge.
- Albornoz, Luis A. y Trinidad García. 2012. *La televisión digital terrestre. Experiencias nacionales y diversidad en Europa, América y Asia*. Buenos Aires: La Crujía.
- Amador, María L. y Jorge B. Ayala. 2009. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Trilce.
- Arizpe, Lourdes. 2019. *Cultura, transacciones internacionales y el Antropoceno*. México: CRIM-UNAM; Miguel Ángel Porrúa.
- Arizpe, Lourdes, Luis Miguel Morayta Mendoza y Edith Pérez Flores. 2018. “Patrimonio cultural intangible de Morelos”. En *Historia del estado de Morelos*. Tomo IX, dirigida por Horacio Crespo y coordinada por Marcela Tostado Gutiérrez, 373-394. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Askanius, Tina. 2015. “Genealogía del video para el cambio. Videoactivismo y video radical online”. En *Videoactivismo y movimientos*

- sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*, editado por Francisco Sierra y David Montero, 53-73. Barcelona: Gedisa.
- Ávila, Irma. 2014. "México". En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, coordinado por Alfonso Gumucio. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert; Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Ballatore, Andrea, Mark Graham y Shilad Sen. 2017. "Digital Hege- monies: The Localness of Search Engine Results". *Annals of the American Association of Geographers* 107 (5): 1194-1215. doi: 10.1080/24694452.2017.1308240.
- Banet-Weiser, Sarah. 2011. "Convergence on the Street. Rethinking the Authentic/Commercial Binary". *Cultural Studies* 25 (4-5): 641-658. <https://doi.org/10.1080/09502386.2011.600553>.
- Barrera Pignone, Jorgelina. 2006. "De mapas y cámaras. Antropolo- gía visual y mapeo colectivo, metodologías que visibilizan las experiencias y estrategias del cine comunitario y social en Cór- doba". En *Cine comunitario argentino*. Buenos Aires: Teseopress. <https://www.teseopress.com/cinecomunitarioargentino/chapter/ de-mapas-y-camaras-antropologia-visual-y-mapeo-colectivo-me- todologias-que-visibilizan-las-experiencias-y-estrategias-del-ci- ne-comunitario-y-social-de-cordoba-2/>.
- Bergua, José Ángel, dir., Enrique Carretero, Juan Miguel Báez y David Pac. 2016. *Creatividad. Números e imaginarios*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Birkinbine, Benjamin, Rodrigo Gómez García y Janet Wasko, coords. 2017. *Global Media Giants*. Londres: Routledge.
- Boas, Franz. 1947. *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonfil, Guillermo. 1991. "Los conceptos de diferencia y subordinación en el estudio de las culturas populares". En *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza.
- Borea, Giuliana, ed. 2017. *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú; Fondo Editorial PUCP.
- Buenrostro, Marco. 2018. "La cultura material popular en Morelos". En *Historia de Morelos: tierra, gente y tiempos del Sur*, coordinado por

- Horacio Crespo. Cuernavaca: Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Colombres, Adolfo, ed. 2005. *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. 2018. *Informe de Evaluación de la Política de Desarrollo Social*.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. Nueva York: Harper Perennial.
- Curtin, Michael. 2017. "Regulating the Global Infrastructure of Film Labor Exploitation". En *Film Policy in a Globalised Cultural Economy*, editado por John Hill y Kawashima Nobuko. Londres: Routledge.
- De la Cruz, Martín, Efraín Ascencio y Juan Zebadúa, coords. 2015. *Etno-rock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Cesmeca; Juan Pablos.
- De Bono, Edward. 2006. *El pensamiento lateral*. Barcelona: Paidós.
- Delgadillo Sámano, José Luis. 2018. "La integración regional del territorio morelense en el estado de Morelos". En *Dimensiones del desarrollo territorial y la planeación regional y metropolitana*, coordinado por Javier Delgadillo Macías. Cuernavaca: CRIM-UNAM.
- De los Reyes, Aurelio. 1983. *Cine y sociedad en México 1896-1930*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Sola Pool, Ithiel. 1993. *Tecnologías sin fronteras: de las telecomunicaciones en la época de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez Domingo, Juan Carlos. 2017. *Las nuevas dimensiones del espectador. De sus preferencias en el mercado a sus derechos culturales*. Cuernavaca: CRIM-UNAM.
- Domínguez Domingo, Juan Carlos y Rosario Lara. 2019. "Piratería y cine mexicano: encuentros y desencuentros de las películas mexicanas con sus espectadores en el espacio público en la Ciudad de México". En *Butacas, plataformas y asfalto. Nuevas miradas al cine mexicano*, coordinado por Ana Rosas Mantecón, 313-357. Ciudad de México: Procine.

- Florida, Richard e Irene Tinagli. 2004. *Europe in the Creative Age*. Milán: Sloan Foundation; Demos.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas (estrategias para entrar y salir de la modernidad)*. México: Grijalbo.
- García Riera, Emilio. 1998. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Mapa; Imcine; Canal 22.
- Garnham, Nicholas. 2000. "Afterword: The Cultural Commodity and Cultural Policy". En *The UK Cultural Sector*, editado por Sara Selwood. London: Policy Studies Institute.
- Getino Lima, Alonso. 2018. "Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976)". *Secuencia* 101: 232-255.
- Gielen, Pascal. 2017. *Creatividad y otros fundamentalismos*. Madrid: Bru-maria.
- Giménez, Gilberto. 2017. *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*. México: IIS-UNAM.
- Gómez, Rodrigo. 2017. "Grupo Televisa". En *Global Media Giants*, editado por Benjamin J. Birkinbine, Rodrigo Gómez y Janet Wasko, 111-124. Nueva York: Routledge.
- Gregory, Robert. 2017. "Anthropology in the Closet. Contributions to Community Development and Local Government". En *Anthropology and Public Service, The UK Experience*, editado por Jeremy MacClancy. Nueva York: Berghahn Books.
- Gumucio, Alfonso. 2006. "La televisión comunitaria. Ni pulpo, ni púl-pito: pálpito". *Etcétera* 70.
- Gumucio, Alonso, coord. 2014. "Aproximación al cine comunitario". En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Halle, Randall. 2017. *German Film Policy's New Horizons*. En *Film Policy in a Globalised Cultural Economy*, editado por John Hill y Kawashima Nobuko, Nueva York: Routledge.
- Hannerz, Ulf. 1998. *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*. Madrid: Cátedra.

- Harvey, Edwin. 2005. *Política y financiación pública de la cinematografía. Países iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*. Madrid: Fundación Autor.
- Hedling, Olof y Per Vesterlund. 2017. "Why Not Make Films for New York? The Interaction between Cultural, Political and Commercial Perspectives in Swedish Film Policy 1963–2013". En *Film Policy in a Globalised Cultural Economy*, editado por John Hill y Kawashima Nobuko. Nueva York: Routledge.
- Henderson, Lisa. 2008. "Queer Relay". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 14 (4).
- Hill, John y Kawashima Nobuko, eds. 2017. *Film Policy in a Globalised Cultural Economy*. Nueva York: Routledge.
- Howkins, John. 2005. *The Creative Economy. How People Make Money from Ideas*. Londres: Penguin Books.
- Institute for Economics and Peace. 2019. *Global Peace Index (IEP)*.
- Jablonska, Aleksandra. 2019. *La disputa por las identidades en el cine mexicano contemporáneo*. México: Cineteca Nacional.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press.
- Jenkins, Henry, Sam Ford y Joshua Green. 2015. *Cultura y transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa.
- Joas, Hans. 2012. *Creatividad, acción y valores. Hacia una sociología de la contingencia*. México: Biblioteca de Signos.
- Joas, Hans. 2013. *La creatividad de la acción*. Madrid: CIS.
- Kummels, Ingrid. 2018. *Espacios mediáticos transfronterizos. El video ayuuujk entre México y Estados Unidos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Layton, Robert. 1991. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee, Micky. 2017. "Google". En *Global Media Giants*, editado por Benjamin J. Birkinbine, Rodrigo Gómez y Janet Wasko. Nueva York: Routledge.

- León Portilla, Miguel. 2019. *Teatro náhuatl. Prehispánico, colonial y moderno*. México: El Colegio Nacional.
- Malik, Sarita. 1996. "Beyond the Cinema of Duty? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s". En *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, editado por Andrew Higson, 202–215. Londres: Cassell.
- Malik, Sarita, Caroline Chapain y Roberta Comunian, eds. 2017. "An Introduction". En *Community Filmmaking Diversity, Practices and Places*. Nueva York: Routledge.
- Mantero, Iván. 2017. "De los talleres audiovisuales a la creación de una comisión audiovisual en la Red Villa Hudson. Reflexiones sobre el derecho a la comunicación". En *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015*, coordinado por Andrea Molfetta. Buenos Aires: teseopress.com.
- Marcus, George y Fred Myers. 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California.
- Martel, Frédéric. 2014. *Cómo nacen los fenómenos de masas*. México: Taurus.
- Martínez, Gabriela. 2017. "Telefónica". En *Global Media Giants*, editado por Benjamin J. Birkinbine, Rodrigo Gómez y Janet Wasko, 191-205. Nueva York: Routledge.
- Maxwell, Richard y Toby Miller. 2011. "Old New and Middle-Aged Media Convergence". *Cultural Studies* 25 (4-5): 585-603.
- McLuhan, Marshall y Barrington Nevitt. 1972. *Take Today: The Executive as Dropout*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- McLuhan, Marshall y Barrington Nevitt. 1996. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Meenakshi, Gigi y Douglas Kellner, eds. 2006. *Media and Cultural Studies KeyWorks*. Singapur: Blackwell.
- Mihelj, Sabina y Simon Huxtable. 2019. *From Media Systems to Media Cultures. Understanding State Socialist Television*. Nueva York: Cambridge University Press.

- Mingant, Nolwenn y Cecilia Tirtaine, eds. 2018. "The Traditional Film Policy Paradigm". En *Reconceptualising Film Policies*. Nueva York: Routledge.
- Molfetta, Andrea. 2017. "Antropología visual del cine comunitario en Argentina. Reflexiones teórico-metodológicas". En *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015*. Buenos Aires: teseopress.com.
- Monsiváis, Carlos. 2003. "Función corrida. El cine mexicano y la cultura popular urbana". En *Los estudios culturales en México*, coordinado por José Manuel Valenzuela Arce, 261-295. México: CNCA; FCE.
- Morphy, Howard y Morgan Perkins, eds. 2006. "The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice." En *The Anthropology of Art: A Reader*, 1-32. Oxford: Blackwell Publishing.
- Negroponte, Nicholas. 1995. *Being Digital*. Nueva York: Vintage Books; Random House.
- Ochoa Ávila, María Guadalupe, coord. 2013. "El documental etnográfico mexicano". En *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, 25-143. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Paredes Pacho, José Luis. 2008. "Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa". En *Cultura mexicana: revisión y retrospectiva*, coordinado por Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg, 141-173. México: Santillana.
- Pavlik, John V. 2004 "A Sea-Change in Journalism: Convergence, Journalists, their Audiences and Sources". *Convergence* 10: 21-29.
- Piedras, Ernesto. 2008. "Las industrias culturales en México". En *Cultura mexicana: revisión y prospectiva*, coordinado por Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg. México: Santillana.
- Pink, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropologically: Engaging the Senses*. Londres: Routledge.
- Piñó Sandoval, Ana. 2013. "El documental etnográfico mexicano". En *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, coordinado por María Guadalupe Ochoa Ávila, 161-183. México:

- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Sierra, Francisco y David Montero, eds. 2015. *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa.
- Sontag, Susan. 2005. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Sosa Plata, Gabriel. 2017. "America Movil". En *Global Media Giants*, editado por Benjamin J. Birkinbine, Rodrigo Gómez y Janet Wasko, 125-144. Nueva York: Routledge.
- Stam, Robert. 2012. *Teorías del cine. Una introducción*. Traducido por Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós.
- Straubhaar D., Joseph. 2017. "Grupo Globo". En *Global Media Giants*, editado por Benjamin J. Birkinbine, Rodrigo Gómez y Janet Wasko, 226-238. Nueva York: Routledge.
- Taller de Video Indígena Kistok. 2010. *Por culpa de Herodes*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3VLj1jiY1tg>.
- Tapia Uribe, F. Medardo. 2014. *Morelos: capital de conocimiento 1930-2006, 2012-2024*. Cuernavaca: CRIM-UNAM.
- Teixeira Coelho. 2009. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.
- Thompson, Ian. 1999. *Convergence in Television and Internet*. Londres: Informa Media Group.
- Tostado, Marcela. 2018. "Introducción. Patrimonio cultural de Morelos". En *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del Sur*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Urteaga, Maritza. 2014. "Entramados rockeros y etnicidad contemporánea". En *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, coordinado por Martín de la Cruz López Moya, Juan Carlos Zebedúa Carbonell y Efraín Ascencio Cedillo. México: UNICACH; Cesmeca; Juan Pablos.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2012. *El cine súper 8 en México 1970-1989*. México: Filmoteca UNAM.
- Vidal, Rosario B. 2010. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Sobre el autor

Juan Carlos DOMÍNGUEZ DOMINGO es doctor en Antropología por la UNAM, maestro en Políticas Públicas por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-México y guionista egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica. Actualmente es investigador del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM. Ha participado en talleres y festivales de cine nacionales e internacionales, entre ellos el Festival Internacional de Cine de La Habana, y ha realizado investigación sobre cine y medios audiovisuales en el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Organismo Promotor de Medios Audiovisuales, el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo y otras instituciones. Obtuvo el premio INAH por su investigación acerca del miedo en una comunidad de Guatemala.

Obras afines

2021

*Articulación de saberes en las políticas públicas
de ciencia, tecnología e innovación*

Argueta Villamar, Arturo y Coral Rojas Serrano, coords.
(CRIM-UNAM; Gobierno de la República del Salvador;
Consejo Internacional de la Ciencia)

*Vitalismo filosófico y la crítica a la axiomática
capitalista en el pensamiento de Deleuze*

Ezcurdia Corona, José Agustín, coord.
(CRIM-UNAM)

*Agentes y actores en la economía creativa de México:
un estudio cualitativo en las zonas metropolitanas de Guadalajara,*

Mérida, Oaxaca, Querétaro y Tijuana
Valdivia López, Marcos, coord.

(CRIM-UNAM)

2020

*Carrera Ceremonial en Honor a Cuauhtémoc,
de Ciudad de México a Ixcateopan, Guerrero*

Pérez Flores, Edith
(CRIM-UNAM)

¿Quo vadis, Tepito?
Rosales Ayala, Héctor
(CRIM-UNAM)

Economía creativa en las ciudades de México.
Un estudio sobre la presencia y vinculaciones de las Industrias-Ocupaciones
Creativas y Culturales en el sistema urbano de México
Valdivia López, Marcos, Luis Quintana Romero,
Miguel Ángel Mendoza González e Isabel Rodríguez Luna
(CRIM-UNAM)

2019

Cultura, transacciones internacionales y el Antropoceno
Arizpe, Lourdes
(CRIM-UNAM; Miguel Ángel Porrúa)

Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.
Otros caminos.
Tomo II: Patrimonializaciones en un mundo globalizado
Amescua-Chavéz, Cristina, Edith Pérez Flores
y Montserrat Patricia Rebollo Cruz, coords.
(CRIM-UNAM)

Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.
Otros caminos.
Tomo I: Botones de muestra
Topete Lara, Hilario, Vladimir Mompeller Prado
y Carolina Buenrostro Pérez, coords.
(CRIM-UNAM)

2018

Trueque y reciprocidades: pochteyotl en el nororiente de Morelos
Pérez Flores, Edith
(CRIM-UNAM)

Renovación y futuro del patrimonio cultural e inmaterial de México
Amescua-Chávez, Cristina y Lourdes Arizpe, coords.
(CRIM-UNAM)

2017

*Las nuevas dimensiones del espectador:
de sus preferencias en el mercado a sus derechos culturales*
Domínguez Domingo, Juan Carlos
(CRIM-UNAM)

La mirada anterior. Poder visionario e imaginación en India antigua
Figuerola, Óscar
(CRIM-UNAM; IIFL-UNAM)

Vivir queriendo. Ensayos sobre las fuentes animadas de la afectividad
León, Emma
(CRIM-UNAM)

2014

Morelos, capital de conocimiento 1930-2006, 2012-2024
Tapia, Medardo
(CRIM-UNAM)



La primera edición de *Cine comunitario en Morelos. Convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva*, de Juan Carlos Domínguez Domingo, editada por el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, se publicó en formato electrónico PDF (3.86 MB) en octubre de 2021. Cuidado de la edición, corrección del original, lectura de pruebas y revisión técnica de la versión digital: Perla Alicia Martín Laguerenne; lectura de pruebas finas: María de la C. González Giovannetti; diseño tipográfico, diagramación y formación: Irma G. González Béjar. La producción y formación del libro electrónico fue realizada por la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.

La coordinación editorial estuvo a cargo del Departamento de Publicaciones del CRIM-UNAM.









Actualmente las políticas públicas culturales han adoptado una perspectiva industrial y centralista sobre la que, paradójicamente, se busca definir nuevos escenarios de producción cinematográfica, mientras que el cine y el video comunitarios son puestos al margen de la industria cultural. En este contexto, este estudio aborda la cultura comunitaria a partir de dos expresiones concretas: el cine y el audiovisual comunitarios en diversos municipios del estado de Morelos entre 2016 y 2020. La obra retoma los conceptos de *ontocultura* y *laocultura* para dar cuenta, desde una aproximación multidisciplinaria, de los contextos y prácticas con las que el cine comunitario se produce y se crea. Lejos de ser universos cerrados y autónomos, como han sido definidos de forma predominante tanto por la academia como por las políticas culturales, el cine y el audiovisual comunitarios son parte de una convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva.

La obra propone un andamiaje conceptual para definir los diversos escenarios de producción y circulación del cine y el audiovisual, a fin de que las expresiones comunitarias participen como una forma de creación cultural descrita en sus convergencias y transacciones con otras tantas maneras de creación audiovisual en el ámbito local y global, y puedan ser articuladas con políticas culturales como las de radiodifusión, telecomunicaciones y derechos de autor.

