

Hacia una imagen propia: prácticas audiovisuales indígenas en Perú



PROYECTO GANADOR DE ESTÍMULOS
ECONÓMICOS PARA LA CULTURA 2021

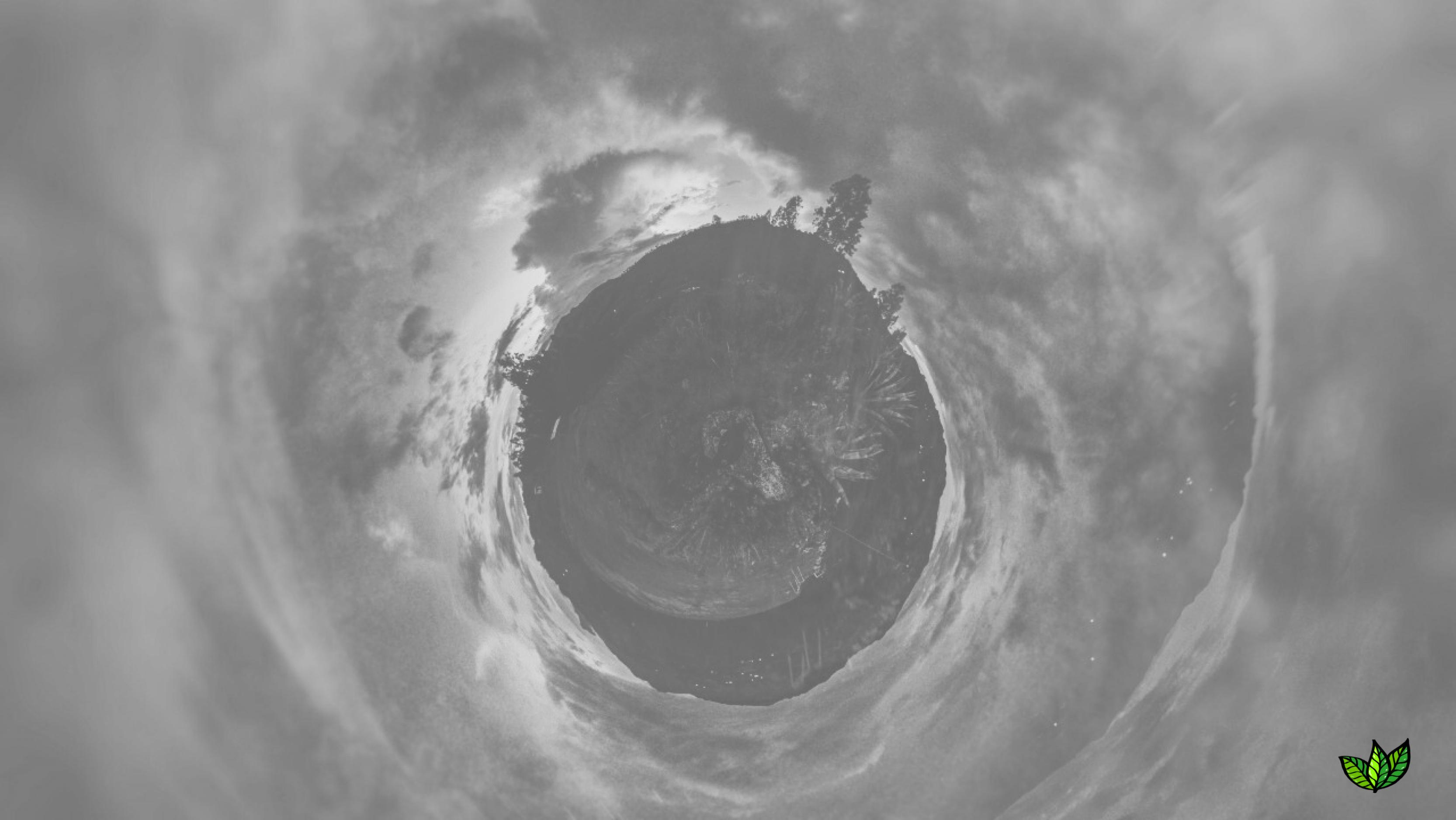


PERÚ

Ministerio de Cultura

INFORME DE INVESTIGACIÓN





CONTENIDO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 3 |
| DEL CINE INDÍGENA A LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS | 6 |
| PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DE LOS PUEBLOS DEL PERÚ: ORÍGENES INDÍGENAS Y MIRADA AMAZONISTA | 19 |
| RADIO UCAMARA | 20 |
| SACHA CINE (PROYECTO ICARO) | 25 |
| MINGA KAPANAWUA | 29 |
| BISHU CINE | 33 |
| JEMAN CINE | 36 |
| ACAPE - ASOCIACIÓN DE CINEASTAS DE LA AMAZONÍA PERUANA | 40 |
| CONCLUSIONES: HACIA UNA MIRADA PROPIA | 47 |
| BIBLIOGRAFÍA | 52 |





INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación titulado "Hacia una imagen propia: prácticas audiovisuales indígenas en Perú", es consecuencia de un par de investigaciones previas que hemos realizado como colectivo*, esto parte del interés por generar conocimiento actualizado y construido con una mirada “desde adentro” respecto a prácticas audiovisuales que emergen desde los bordes del canon cinematográfico y audiovisual peruano.

* Estas investigaciones han sido: “Prácticas audiovisuales en común”, sobre las prácticas audiovisuales del/en común en territorio peruano, protagonizadas por una diversidad de organizaciones y colectivos que han estado activos los últimos veinte años (equipo: Luz Estrella, Amanda G. Córdova, Julio César Gonzales Oviedo, Gabriela del Pilar Koc), ganadora del Concurso Nacional de Proyectos de Investigación sobre Cinematografía y Audiovisual 2020, del Ministerio de Cultura; “Conflictos socioambientales, audiovisual y memoria”, sobre la producción documental peruana sobre conflictos y movimientos socioambientales, en el periodo 2000-2018 (equipo: Luz Estrella, Julio César Gonzales Oviedo, Gabriela del Pilar Koc), ganadora del Concurso Nacional de Proyectos de Investigación sobre Cinematografía y Audiovisual 2019, del Ministerio de Cultura.

En este sentido decidimos prestar atención a la constelación de experiencias que en la última década han empezado a dinamizar el territorio audiovisual en diálogo y colaboración de pueblos originarios y comunidades en Perú, un campo de estudio históricamente poco abordado y que ha tomado mayor relevancia para académicos, investigadores y críticos vinculados al quehacer cinematográfico y audiovisual a nivel mundial, especialmente en América Latina.

No cabe duda que los últimos cuarenta años han estado marcados por el surgimiento de movimientos sociales de carácter identitario y con una fuerte matriz étnica como bases de reivindicación política y estética. En nuestro continente, es evidente la tensión entre las instituciones y narrativas de origen colonial respecto a la participación y protagonismo de los pueblos originarios como actores activos del espacio político y audiovisual latinoamericano.

Toda narrativa audiovisual tiene efectos en comportamientos, valores, normas, discursos e identidades que se proyectan en los modos de representación de sujetos y comunidades. En el caso del Perú, la concentración de medios y el desarrollo de la industria cinematográfica hacia representaciones románticas, nacionalistas o etnográficas (en el mejor de los casos) de la diversidad cultural del país, nos obliga a prestar atención a otros espacios y modos de producción que son fruto de la apropiación social y tecnológica de los medios audiovisuales por parte de comunidades y pueblos originarios. Estas experiencias de autorrepresentación por parte de los pueblos originarios a través de la imagen en movimiento, o de prácticas audiovisuales indígenas (como aquí las llamamos) no son escasas. En territorio peruano, existen significativos antecedentes en el quehacer de organizaciones y proyectos como CHIRAPAQ, SERVINDI, PRATEC, TV Cultura, que desde finales del siglo pasado proponen acercar las tecnologías audiovisuales a comunidades y pueblos originarios. En la última década, destaca el impulso de iniciativas como la Escuela de Cine Amazónico (ECA), Documental Peruano (DOCUPERU) y la Red de Microcines (Grupo Chaski), que acompañan procesos de producción audiovisual colaborativa con comunidades y pueblos originarios. También están los más recientes proyectos audiovisuales que buscan apoyar en los procesos de revitalización de lenguas originarias a través de metodologías audiovisuales como el proyecto ICARO, Diccionarios audiovisuales comunitarios (DAC), Minga audiovisual Kapanawa, Nuestro Cine.

Así como distintas experiencias de comunicación comunitaria desde una perspectiva intercultural que mantienen trabajo territorial en comunidades de la Amazonía, donde destaca la labor audiovisual de la radio Ucamara con el pueblo kukama y el trabajo del Consejo Shipibo-Konibo-Xetebo desde la gesta del programa TV Shipibo. Ambas iniciativas han participado en la producción de cortometrajes y largometrajes en sus territorios.

Ante la enorme diversidad de producciones audiovisuales que van desde el documental, la ficción, la animación, el videoclip, entre cortometrajes y largometrajes, realizados y difundidos tanto en comunidades como en circuitos alternativos, festivales, televisoras locales y plataformas web; en esta investigación nos preguntamos por sus procesos de formación, modos de producción y estrategias de difusión.

El presente informe muestra los resultados del trabajo de investigación del equipo conformado por Natalia Maysundo Gil, Luz Estrello, Julio César Gonzales, Amanda G. Córdova y Evelyn Calderon, quienes nos propusimos contribuir al estudio, análisis y reflexión sobre las prácticas audiovisuales protagonizadas por organizaciones indígenas y proyectos de colaboración intercultural, que inciden en procesos de creación y autorrepresentación audiovisual en Perú. Para ello, contamos con uno de los estímulos

económicos otorgados por el Ministerio de Cultura, con la propuesta “Hacia una imagen propia: prácticas audiovisuales indígenas en Perú”, una de las ganadoras del concurso nacional de proyectos de investigación sobre cinematografía y audiovisual 2021.

Como parte de la metodología, utilizamos herramientas propias de las ciencias sociales, entre las que destaca la conversación (entrevista) y el trabajo de archivo en diversas fuentes documentales; no sin antes establecer un “piso común” basado en la conversación teórica que, consideramos, orienta nuestras preguntas sobre la autorrepresentación de los pueblos originarios a través del cine y el audiovisual. Conversación que, por supuesto, también es política, si consideramos la presencia -cada vez más contundente- de los pueblos originarios en la arena pública, con sus cosmovisiones, sueños y demandas.

La primera parte de este informe (“Del cine indígena a las prácticas audiovisuales de los pueblos originarios”) retoma las claves teórico-políticas más relevantes para aproximarnos a la cuestión de las “prácticas audiovisuales indígenas” en el Perú, cuestiones que abordamos colectivamente durante el Seminario-taller del proyecto de investigación colectiva: Hacia una imagen propia, realizado en el marco de esta investigación a partir de ciertos enfoques de la antropología y los estudios sobre visualidad; de la discusión pública

La segunda sección (“Prácticas audiovisuales de los pueblos del Perú: orígenes indígenas y mirada amazonista”) es fruto de la investigación puntual acerca de los modos de formación, producción y difusión que protagonizan las organizaciones, colectivos y comunidades que practican el audiovisual con una mirada propia, y que aquí seleccionamos como “casos de estudio”. Estas experiencias son: Radio Ucamara, Sacha Cine (su proyecto Icaro), Minga Kapanawa, Bishu Cine, Jeman Cine y la Asociación de Cineastas de la Amazonía Peruana (ACAPE). Se compone de todo el trabajo de campo realizado por el equipo de investigación, que consistió en una serie de entrevistas con representantes de cada experiencia, analizadas dentro del marco de prácticas audiovisuales vinculadas a los pueblos indígenas u originarios que habitan Perú.

La última sección se compone de las conclusiones de investigación, fruto de las reflexiones a partir de los casos elegidos.

Por último, agradecemos a todas las personas que nos brindaron su tiempo para entrevistarse con nosotras, facilitando materiales y referencias.



DEL CINE INDÍGENA A LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

Con el desarrollo tecnológico, sobre todo desde mediados del siglo pasado, comenzó un proceso de democratización en el acceso a los dispositivos técnicos para registrar imagen y sonido. No obstante, la industria cinematográfica y audiovisual, ha mantenido a lo largo del tiempo cierto régimen visual que condiciona los modos de ver, pero también de producir, consumir y difundir las imágenes. Este régimen visual ha sido cuestionado por distintas corrientes artísticas a lo largo de la historia, que han experimentado y generado significativas fisuras en su hegemonía.

En estas disputas de sentido, América Latina ha jugado un papel muy importante, principalmente a través de los pueblos y comunidades originarias que la habitan. Es por eso que en este apartado exponemos los antecedentes que consideramos más importantes para una contextualización de las llamadas prácticas audiovisuales indígenas, sobre las que profundizaremos más adelante. Se trata de un breve recorrido histórico-regional, que abonó también al marco teórico-metodológico de la investigación, dado que muchas de estas experiencias son también referentes conceptuales para los estudios visuales contemporáneos.

Esta revisión histórica es a la luz de nuestro interés en indagar sobre las prácticas audiovisuales indígenas en el Perú, con la premisa de que no hay una definición única o consensuada en torno al “cine y video indígena”, sino que sus expresiones responden a la mirada situada y las particularidades sociales, culturales y políticas de cada territorio.

Del cine indígena a las prácticas audiovisuales de los pueblos originarios

Tomamos como punto de partida al movimiento del nuevo cine latinoamericano, de finales de los años sesenta, especialmente la corriente del “tercer cine”, que planteó la construcción de una imagen política en el cine regional, contando las historias de los sectores sociales populares, abriendo así todo un proceso de cambio en los modos de producción, tomando abierta distancia del cine comercial (primer cine) y de autor (segundo cine).

Cabe mencionar que las propuestas del tercer cine se inspiraron en la experiencia del cine soviético, el neorrealismo italiano, y las corrientes francesas que surgieron al calor de las protestas del mayo francés, las luchas anticoloniales, la guerra de Vietnam y el surgimiento de nuevos movimientos sociales de carácter contracultural. En América Latina, cada país se apropió de forma diferente de dicha corriente, en relación a sus propias condiciones sociales, culturales y políticas, que en aquellos años estaban marcadas por las reivindicaciones obreras, estudiantiles y campesinas.

En cuanto a los pueblos originarios y sus vínculos con el cine y las prácticas audiovisuales destacan los aportes del grupo Ukamau en Bolivia y su lucha por un cine junto al pueblo, resalta por su labor y compromiso para posicionar las demandas de las comunidades campesinas e indígenas de aquel país, en la década del sesenta.

En Colombia, una de las principales referentes de esta corriente es el trabajo de Martha Rodríguez en Colombia, como principales referentes de esta corriente cinematográfica y su preocupación por las luchas y demandas campesinas e indígenas. En ambos casos, encontramos un esfuerzo por explorar otros modos de producción cinematográfica, partiendo de los pueblos y provocando procesos participativos, pero mediados por realizadoras y realizadores todavía externos.

En el Perú, encontramos experiencias como las de la Escuela de Cine de Cusco (entre los años cincuenta y setenta) que propusieron una primera mirada cinematográfica sobre el mundo andino desde una perspectiva indigenista, en el sentido que estuvo centrada en mostrar las características culturales de la región. Destacaron “Estampas del Carnaval de Kanas” (Nishiyama, 1963), “Kukuli” (Luis Figueroa, 1961), “El Cargador” (Figueroa, 1974), “El Reino de los Mochicas” (Figueroa, 1974), “Chiaraq'e, Batalla ritual” (Figueroa, 1977). Manuel y Victor Chambi, Eulogio Nishiyama, Cesar Villanueva y Luis Figueroa realizaron documentales que mostraban un registro observacional de las principales festividades en el Cusco, mayoritariamente de raíz quechua (Quinteros, 2019).

En la década siguiente (años setenta) tenemos la labor de cineastas como Nora de Izcue, Carlos Ferrand, Federico García, quienes destacan por su compromiso y trabajo

Del cine indígena a las prácticas audiovisuales de los pueblos originarios

cinematográfico durante el proceso de reforma agraria, durante el cual se realizan distintas producciones que dan testimonio de este proceso desde la perspectiva de algunos de sus protagonistas. En esos años, Runan Caycu (Nora de Izcue) destacó no sólo como un “documento de un periodo de la historia peruana que comenzó a transformar las características de un país oligárquico hacia las transformaciones que generaron la reforma agraria, sino también probablemente la primera manifestación de la tendencia del testimonial dentro del documental peruano” (Quinteros, 2019: 139).

En aquellos años, en Perú destaca la iniciativa “Proyecto audiovisual Shipibo” de 1972, donde según relata Fernando Valdivia (2012), se capacitaban cuatro cineastas amazónicos para que realizaran films sobre temas de medio ambiente y la cultura shipiba, a quienes les dieron cámaras Sankyo de 8mm, micrófonos y grabadoras de audio para su realización. Probablemente el antecedente más lejano en cuanto a producción cinematográfica abiertamente participativa y con un pueblo indígena.

Este primer momento de acercamiento cinematográfico con comunidades y pueblos originarios, se va fortalecer con la aparición del formato de video y su expansión en la región durante los años ochenta. Dicha tecnología creó condiciones óptimas para la expansión de prácticas audiovisuales que

promovieron ejercicios de auto-representación de los diferentes grupos étnicos y culturales (Mateus Mora, 2013). Fue tan importante que hasta ahora se le reconoce como todo un movimiento latinoamericano de video (MLV), proceso que fortaleció el campo audiovisual latinoamericano a través de una red de experiencias diversas entre realizadores independientes, productoras, organizaciones no gubernamentales, organizaciones de base, artistas, comunicadores sociales, investigadores y educadores.

Así, a nivel regional se consolidan colectivos y organizaciones indígenas de producción audiovisual o de colaboración intercultural. En México, destacó el taller de cine realizado en 1985 (Cyr, 2017) por el entonces Instituto Nacional Indigenista con mujeres tejedoras de la comunidad ikoot de San Mateo del Mar (Oaxaca). En Brasil, el trabajo de Video Nas Aldeia en Brasil desde 1986. En Bolivia, el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) desde 1989.

En el Perú también surgieron propuestas en busca de democratizar el acceso a las tecnologías y promover la participación de la gente en los procesos de creación y producción de manera más activa. Destacó el Centro de Información y Desarrollo Integral de Autogestión (CIDIAG), el Centro de Servicios de Pedagogías Audiovisual para la Capacitación (CESPAC), el proyecto TV Cultura y la asociación de comunicadores Calandria. Procesos de video popular en los que participaron cineastas y realizadores como Chiara Varese, Francisco

Adrianzén, Walter Tournier, Manuel Calvedo, Jorge Delgado, Carlos Cárdenas, Ana Uriarte y Fernando Valdivia, entre otros.

Un hito importantísimo es el surgimiento de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) en 1985, coincidiendo con el movimiento regional de reivindicación de los pueblos originarios y sus demandas políticas, sociales y culturales. Con CLACPI, el cine y video indígena avanza en su apuesta colectiva y política, que se expande en un movimiento diverso que se expresa en las distintas redes y colaboraciones nacionales y continentales que les permiten tejer lazos y alianzas para la gestión de proyectos comunes.

Es a finales de esta década cuando se dan los primeros encuentros latinoamericanos de video popular, cuando Perú adquiere mayor participación y protagonismo regional (Maizal, 2021), llegando a ser sede en Lima y Cusco del Festival de Cine y video indígena de CLACPI en 1992, al conmemorarse los 500 años de resistencia del Abya Yala.

Ahora bien, entre los referentes peruanos que creemos han sostenido en el tiempo (más de treinta años) las prácticas audiovisuales desde un carácter político hacia la construcción de un horizonte comunitario, y que por las características del país está estrechamente vinculado a comunidades originarias

que mantienen sus expresiones culturales, consideramos muy relevante la experiencia de Chirapaq y PRATEC (Maizal, 2021). Ambas apuestan al uso político del audiovisual frente a las políticas de homogeneización cultural que plantea el neoliberalismo y que fueron impuestas en el Perú con la dictadura fujimorista.

Chirapaq, desde una perspectiva por el derecho a la comunicación de los pueblos originarios frente a la discriminación y el racismo en los modos de representación; PRATEC, con su apuesta por el resguardo y revitalización cultural de los saberes ancestrales andinos y amazónicos para sostener la biodiversidad de la vida frente a la expansión de un modelo de despojo y depredación sobre los ecosistemas y la vida comunitaria.

CHIRAPAQ

Chirapaq nace en 1986, en medio del conflicto armado interno, trabajando en Lima con migrantes y desplazados en comedores populares de esa ciudad, en Ayacucho y Huancayo. A lo largo de esos años la organización se pregunta si puede haber una apropiación de tecnologías para accionar en la comunicación indígena usando los mismos códigos y lenguaje de un sistema ajeno a su tradición. Esta acción ha sido esencial para los pueblos indígenas en su proceso de resistencia y adaptación entendiendo que la tecnología es un instrumento , “lo importante es la orientación y el objetivo que se le

imprime para continuar siendo nosotros a través de otras expresiones... Es esta lógica, la que en las últimas décadas ha sido nuestro campo de batalla ante la hegemonía de los medios de comunicación” (Chirapaq, 2018: 5).

Para Chirapaq, el problema de la comunicación indígena está “en la unilateralidad e imposición de un modelo único de comunicación codificado bajo el signo del racismo y la discriminación” (Chirapaq, 2018: 5). Esa mirada hegemónica muestra a los pueblos indígenas como inferiores, y como lo opuesto al progreso. Reconocen miradas “aliadas” en el indigenismo y tendencias de vanguardia, que han intentado comprenderlos, y ser solidarios asumiendo lo que consideran posiciones paternalistas y doctrinarias, para incorporarlos desde la interculturalidad e inclusión (Chirapaq, 2018: 5-6). Tuvieron un área de comunicaciones por 10 años, pero la experiencia y reflexión sobre los procesos les llevó a transformar el área en una línea de trabajo.

El programa de comunicación indígena de esta organización tiene como objetivo general lograr a largo plazo un sistema propio. En el Perú no existe una ley de comunicaciones suficientemente amplia para asegurar el derecho a la comunicación de los pueblos originarios. A pesar de recientes esfuerzos de medios estatales por diversificar lingüísticamente su programación, en los medios privados (más del 90%) el

tratamiento de los pueblos indígenas suele tener un tinte discriminatorio, invisibilizador, o estereotipado. Para Chirapaq esto refleja “el acentuado problema de la exclusión, aculturación y pérdida de identidad de nuestros pueblos, que son insertados a este sistema que erosiona de manera implacable la mayor riqueza que tenemos: nuestra identidad y nuestra propia forma de ser, conocer y sentir” (Chirapaq, 2013b: 116).

Por eso consideran que tener medios propios es el camino para asegurar el derecho de los pueblos indígenas a la comunicación, libertad de expresión, y preservación de sus lenguas, además de visibilizar el carácter multicultural y plurilingüe del Perú. También permite dialogar desde sus realidades específicas, pensando sus “prioridades sociales, económicas y políticas; además, es una estrategia para cohesionar y fortalecer al movimiento indígena y sus luchas en cuanto al reconocimiento de nuestros derechos” (Chirapaq, 2013b: 116). En este sistema propio, los comunicadores serían el puente entre las comunidades y las organizaciones recogiendo el sentir y la problemática de las comunidades para colocarlos dentro de una perspectiva mayor: la del ejercicio de derechos dentro de una comunidad globalizada.

Chirapaq piensa el cine como un canal de diálogo con la sociedad global, para promover y difundir el desarrollo de la ciencia, tecnología, pensamiento y espiritualidad de los pueblos indígenas, aportando al

respeto de la propiedad intelectual y el conocimiento tradicional. Para lograrlo, buscan fortalecer y promover la creación de espacios y medios permanentes de comunicación, difusión, incidencia y promoción de los derechos y culturas de los pueblos indígenas, desde la interculturalidad a nivel local, nacional e internacional.

PRATEC, proyecto andino de tecnologías campesinas

El Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas (Pratec) es una organización dedicada a “dinámicas formativas, de investigación, vigorización de la chacra y difusión de la sabiduría de nuestros pueblos andino amazónicos” (PRATEC, 2008). Se conformó formalmente en el año 1988 en Lima, por Grimaldo Rengifo Vásquez, Eduardo Grillo Fernández, Francois Greslou y Marcela Velásquez. Sin embargo, sus inicios se remontan al año 1987 en Urubamba (Cusco), cuando Pratec era una agrupación “dedicada a animar redes de organizaciones interesadas en la recopilación y sistematización del saber andino” (PRATEC, 2008).

El Pratec inicia estos primeros años de trabajo en un contexto nacional condicionado por la grave crisis del primer gobierno de Alán García; y por otro lado, en un momento en que la escena académica y científica buscaba la “facilitación de la transferencia de la tecnología moderna a los campesinos”.

Al respecto de esto los integrantes del Pratec señalan en 1988 que “hace cuarenta años se puso a la ideología del desarrollo, y el saber moderno occidental emprendió una nueva ofensiva”. Agregan además que por ese entonces “se empieza a generalizar la idea de que la solución para los Andes debería basarse en la combinación, en una mezcla de lo andino con lo moderno.” Pratec afirmó que esto se trataba de “una nueva ofensiva y un nuevo intento de confundir”. Y plantearon la siguiente reflexión “¿Significa ello negar lo moderno? Creemos que no. No se trata de aislar e incomunicar ambos saberes. Se trata de optar claramente por una de ellas como eje para la construcción del desarrollo, y desde esa base, saber aprovechar, bajo ciertas condiciones, los aportes de otras fuentes” (PRATEC, 2008).

Así, en su caminar, PRATEC apostó por construir y reafirmar una postura que concibe a la cultura andina en pleno movimiento y transformación de sí misma y de su entorno. Con sus talleres, sus integrantes se propusieron “contribuir a llenar el vacío que existe en la formación profesional peruana, tanto en las universidades como en los institutos superiores, en lo referente al saber andino en general y a la agricultura campesina andina en particular” (PRATEC, 1988). Esto a través de una metodología que facilitaba la expresión del conocimiento del campesino-autor.

Durante los años noventa, la organización se concentró en la agricultura andina y el conocimiento campesino y sus tensiones con el

occidental. En esa línea de acción, PRATEC impulsa los “núcleos de afirmación cultural andina (NACAS) como parte de una estrategia para la revitalización cultural en las regiones andinas y amazónicas del país, conservación de la diversidad de plantas nativas cultivadas y sus parientes silvestres y la incorporación de un enfoque basado en la conversación de los saberes propios con la tecnociencia. Este proceso es el que será acompañado por la herramienta audiovisual desde el 2001 en adelante.

Es notable que ambas experiencias, Chirapaq y PRATEC, se han sostenido alrededor de treinta años en sus respectivos campos de acción. La primera, desde una perspectiva por el derecho a la comunicación de los pueblos originarios frente a la discriminación y el racismo en los modos de representación; y la segunda, con su apuesta por el resguardo y revitalización cultural de los saberes ancestrales andinos y amazónicos para sostener la biodiversidad de la vida frente a la expansión de un modelo de despojo y depredación sobre los ecosistemas y la vida comunitaria.

La relevancia de ambas experiencias, en el marco de esta investigación CHIRAPAQ y PRATEC, es que marcan hitos importantes en cuanto a producción audiovisual desde el mundo andino, que es predominantemente de origen quechua, con una raigambre cultural profunda y una cosmovisión propia.

Ahora bien, nuestra mirada se ha desplazado de los Andes a la Amazonía como un movimiento orgánico, en el sentido de que es ahí donde hemos encontrado la mayor diversidad de experiencias vinculadas a la producción audiovisual desde las comunidades, pueblos, nacionalidades (incluso subjetividades como veremos) que habitan dicho territorio.

La mirada teórica -contextual

Gran parte de los estudios sobre cine y video indígena, se encuentran en literatura de la antropología de los medios, antropología visual, estudios de la cultura y sociología de la imagen, aún son pocas las referencias que abordan este campo desde el ámbito cinematográfico o estudios relacionados al campo artístico, “El video indígena (es una) categoría específica de medios que fue deliberadamente creada en contextos institucionales en los noventa” (Worthanm, 2013:9).

Una de las discusiones más interesantes dentro del campo de los estudios visuales, donde converge la antropología, la estética y la historia del cine, es sobre lo que se entiende por cine indígena. Este quehacer cinematográfico y audiovisual refleja distintas realidades de las comunidades y pueblos originarios, y se sostiene como un lugar de creación propio para construir otras narrativas desde los dispositivos audiovisuales. Y que a su vez es parte de los circuitos del cine alternativo, independiente, o los otros cines, que tienen sus propias

lógicas y formas para la producción, circulación, consumo, y que responden a sus propios contextos de producción cultural. Estos modos de reapropiación de imágenes e historias (Cyr, 2017), pasan también por tener una mirada integral a los medios de producción y difusión de contenidos audiovisuales, ya que supone una apuesta política y cultural por construir un proyecto propio que se empieza a enunciar en términos de provocar procesos de descolonización audiovisual (Sanjinés, 2013).

Estos espacios de creación y circulación audiovisual se configuran como alternativas para la experimentación artística y estética, pero también detonan un sentido de reivindicación identitarios en diálogo con la diversidad cultural. De esta manera se organizan encuentros, foros, muestras y festivales donde convergen los distintos actores indígenas y no indígenas que ejercen estas prácticas audiovisuales para crear lazos de solidaridad, apoyo a demandas sociales y políticas, así como disputar su participación en el campo audiovisual.

En ese sentido el llamado cine indígena abre posibilidades para la re-apropiación y auto-representación de los pueblos originarios, y crea puentes de diálogo intercultural con otros actores no-indígenas a partir de las experiencias artísticas, estéticas, pero también de colaboración y prácticas de creación y con el tiempo posibilidades de expandir la praxis archivística

Son amplias las posibilidades de indagación dentro de esta constelación de producción audiovisual. Una de ellas, que como equipo de investigación utilizamos, es pensar dicho fenómeno bajo la categoría de prácticas audiovisuales indígenas (León, 2017), ya que no son sólo un modo de representación, también son *una manera de hacer*, parte de un proceso de comunicación más amplio, formulado en clave intercultural (Cyr, 2017: 116).

Reconocemos la necesidad de una mirada amplia hacia un proceso tan complejo y difícil de homogeneizar como las prácticas audiovisuales indígenas, especialmente en un país como Perú, en el que el debate sobre “lo indígena” ha seguido un curso muy distinto en relación a países vecinos como Bolivia o Ecuador (Svampa, 2016). Como señala León, “la apropiación y uso de la tecnología del cine y video por parte de colectivos e individuos pertenecientes a pueblos y nacionalidades indígenas, constituye una práctica compleja de difícil conceptualización” (León, 2017: 61).

La conversación, sobre todo latinoamericana, es nutrida al referirse a las maneras de nombrar estas diversas de prácticas audiovisuales que emergen desde las comunidades y pueblos originarios. Así, se han desarrollado conceptos que permitan tener abordajes sobre este campo de estudio, y predominan acercamientos que analizan dimensiones culturales, políticas y comunicacionales vinculadas a los usos de las tecnologías audiovisuales por actores étnicos.

Del cine indígena a las prácticas audiovisuales de los pueblos originarios

En ese sentido, Pablo Mora (2015) se refiere al cine y el video de los pueblos originarios como cuerpos heterogéneos y dispersos, que se vinculan a procesos territoriales que construyen una diversidad de culturales audiovisuales indígenas. Según Amalia Córdova (2011) estos procesos también aportan en la visibilización, participación política y apoya las luchas lingüísticas, legales y culturales que fortalecen la identidad de los pueblos en un contexto contemporáneo. En este entramado de miradas, se reconoce la potencia de los usos políticos a partir de la apropiación de las tecnologías audiovisuales, para el ejercicio y defensa de derechos fundamentales en el campo comunicativo, cultural y político de los pueblos originarios.

De esta manera, se configura un abordaje sobre las prácticas audiovisuales indígenas desde su relación con prácticas políticas que a su vez convergen con luchas por la democratización de la comunicación, la tradición de la comunicación popular y los medios alternativos y comunitarios (León, 2017).

Es por eso que en el caso del Perú, estas prácticas audiovisuales se encuentran muy asociadas al paradigma de la comunicación indígena, que como indica Tarcila Rivera se refiere a la comunicación desde sus propias raíces, códigos culturales, problemas, demandas y propuestas.

De acuerdo con ella, desde Chirapac “nuestro gran sueño, y a lo que apuntamos, es la construcción de un sistema de comunicación indígena en el Perú, desde nosotros mismos, que recoja las voces y luchas de nuestros pueblos” (Rivera y Tabares, 2012: 38). Dentro de ese espectro, más amplio, la radio, el cine, la TV, el internet son herramientas para la defensa de los derechos de los pueblos indígenas, y para su reconocimiento como ciudadanos, parte de los Estados nación.

Ahora bien, dentro del espectro del “cine indígena”, destaca por un lado del predominio de la mirada desde el auto reconocimiento identitario a través de procesos individuales de creación o comunitarios; y por otro lado producciones que surgen de la colaboración intercultural con



actores solidarios que se suman a provocar y fortalecer procesos de auto representación desde las comunidades y pueblos originarios. Ambos modos de producción, se caracterizan por mostrar visiones del mundo, valores y personajes que se mantenían al margen de las narrativas hegemónicas, y cuestionan la imposición de una sola forma de mirar. Así, recuperan memorias, testimonios y otras maneras de preservar y contar el pasado para evocar y escribir su propio relato (Cyr, 2017:104).

Gran parte de los estudios sobre cine y video indígena, se encuentran en literatura de la antropología de los medios, antropología visual, estudios de la cultura y sociología de la imagen, aún son pocas las referencias que abordan este campo desde el ámbito cinematográfico o estudios relacionados al campo artístico. Por ello es importante revisar las percepciones que emergen desde las mismas comunidades de creadores/practicantes audiovisuales que producen sus propias representaciones, uno de los objetivos de esta investigación.

En esa dirección, la autora Faye Ginsburg (1994) propone para abordar esta relación entre los procesos de expresión artística y las prácticas sociales dentro de la producción por comunidades y pueblos originarios, la noción de estéticas arraigadas donde se propone “la relación estrecha entre lo que

vemos en la pantalla y el proceso de evaluación y producción que conduce a la actuación y a la filmación” (Cyr, 2017:120). Es decir, toda producción que comparta cierto arraigo territorial y/o cultural con un pueblo originario, tendría que ser analizada desde una mirada situada, que recupere el contexto específico de cada experiencia sin aspirar a conclusiones generales.

De ahí la importancia de prestar atención a las prácticas audiovisuales, entendidas como lo que la gente dice y hace en su vinculación con los medios audiovisuales (Couldry, 2004).

Las prácticas audiovisuales y los sujetos colectivos

Siguiendo a Freya Schiwy (2005), esta diversidad de prácticas audiovisuales incide críticamente en las políticas del conocimiento moderno-colonial, aportan al avance de los procesos de descolonización y la interculturalidad. Estas recrean sus propios espacios de diálogo y creación, diseñan plataformas de producción y circulación que rompen con la tradición academicista y letrada, para poner sobre la agenda contemporánea formas históricamente relegadas y subalternas.

Son los mismos sujetos, en este caso originarios o vinculados a comunidades indígenas, los principales agentes productores de sentido para el cambio y disputa en el campo mediático, estos

adaptan los usos sociales de la tecnología audiovisual y la enriquecen con sus propias narrativas, estéticas y bienes culturales que inciden en la transformación de los modos de representación e imaginarios que se comparten desde los contenidos audiovisuales.

Lo específico de las prácticas audiovisuales indígenas es que “están construidas desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos, epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades indígenas en diálogo local, nacional o transnacionales con otras culturas” (León, 2017: 84).

Este último aspecto, vinculado al diálogo intercultural, es fundamental. Entonces, entendemos que se hace necesario tener abordaje que nos permita analizar las matrices culturales y sociales en las que se vinculan estas prácticas, ya que estas se presentan como un tipo de mediación cultural (Martín Barbero, 2003) que se sostiene en los usos sociales que se dan sobre las tecnologías audiovisuales para configurar sus propios espacios mediáticos y audiovisuales.

Esto significa, en términos menos abstractos, que las prácticas audiovisuales a las que nos queremos aproximar, no caben en categorías cerradas en torno a lo indígena, pues muchas veces son impulsadas por personas o colectivos que tienen otra vinculación identitaria, más cercana a lo que se entiende como

mestizo en algunos ámbitos, pero que en el Perú también tiene que ver con el ser o sentirse cholo, criollo o nativo.

Tan heterogéneo es el panorama, que la misma categoría “indígena”, en este contexto, pierde operatividad al momento de describir la multiplicidad de prácticas audiovisuales que están apostando por su propia representación audiovisual. Como señala Christian León:

Los estudios visuales reconceptualizados desde nuestra región exigen pensar la diversidad de historias y la heterogeneidad estructural que configuran la visualidad a nivel del sistema mundo-moderno. El no reconocimiento de esta «heterogeneidad histórico-estructural» es, según Aníbal Quijano, justamente lo que fundamenta la perspectiva eurocéntrica del conocimiento” (León, 2012:112).

Estas búsquedas han centrado la atención de los estudios en el análisis testimonial y la amplificación de las voces silenciadas. Sin embargo, queda pendiente el estudio profundo de las imágenes y las visualidades de estos entornos. Y un posicionamiento epistemológico desde Abya Yala no debería omitir que el proceso de colonización no sólo profundizó el exterminio de la diversidad cultural, las lenguas y saberes guardados en la memoria oral, también fue un campo de reordenamiento del universo visual y sus representaciones.



Del cine indígena a las prácticas audiovisuales de los pueblos originarios

La imagen, y los campos visuales de representación, fueron y son instrumento esencial para la occidentalización y homogeneización de los pueblos y sus culturas. Históricamente las imágenes han jugado un papel crucial en la construcción de imaginarios racializados desde la colonialidad del poder y saber, así frente a este contexto urge resaltar la función que cumplen estos dispositivos para reproducir los patrones coloniales hasta la actualidad.

Actualmente asistimos a una gran riqueza y un desborde visual producto de los encuentros y mezclas estéticas, pero sigue vigente una direccionalidad de la mirada desde la impronta colonial que impide profundizar en las brechas y jerarquías que han compuesto todo un canon, caracterizado por el universalismo de la cultura visual eurocéntrica desde su matriz colonial, lo cual bloquea una mirada crítica de reconocimiento a las jerarquías de clase, género, raza y nación. (León, 2012:114).

Como equipo de investigación consideramos que en estos últimos años, la accesibilidad de las nuevas formas de creación, circulación y consumo de la imagen, van diluyendo la figura exclusiva del artista-creador, y diversifica esa posibilidad de crear a partir de la imagen. Se abren posibilidades para nuevas formas de decir y de ser escuchados.

Es por eso que aquí enfatizamos la noción de sujetos colectivos, dado que la investigación trata de prácticas audiovisuales con algún tipo de arraigo identitario vinculado a un pueblo o nacionalidad originaria.

Además, observamos que la expansión de estas prácticas audiovisuales indígenas, pone sobre la agenda la intención por descolonizar las imágenes exóticas que se hacen sobre los pueblos indígenas, generalmente desde una perspectiva occidental, para proponer procesos de representación auto determinadas (Kummels, 2011), con lo cual se posicionan como actores políticos en la construcción de una imagen y narrativa propia.



En este giro de la representación (por actores externos) hacia la autorrepresentación de los pueblos o nacionalidades originarias, encontramos que las temáticas suelen coincidir y no cambian, los principales temas involucran la lengua, la cultura, el territorio, la reivindicación étnica, la defensa de los derechos y denuncias contra el despojo. Lo que sí ha cambiado es el planteamiento estético, técnico, el discurso hacia enfoques propios de las comunidades (Paillan, 2013).

Ruta metodológica

Esta investigación apostó por una propuesta teórico-metodológica que profundice en herramientas de carácter multidisciplinar que responda a los tiempos y espacios de las organizaciones y proyectos seleccionados, considerando la capacidad de adaptación para no perder el énfasis en el proceso de construcción de conocimiento compartido y en diálogo.

Así, se preparó una serie de entrevistas a representantes de las siguientes experiencias colectivas caracterizadas por la producción audiovisual con, desde y para pueblos y nacionalidades originarias: Radio Ucamara, Sacha Cine, Minga Kapanawa, Bishu Cine, Jeman Cine y ACAPE.





**PRÁCTICAS
AUDIOVISUALES
DE LOS PUEBLOS
DEL PERÚ:
ORÍGENES
INDÍGENAS Y
MIRADA
AMAZONISTA**



Radio Ucamara

Entendiendo que radical viene de raíz, Radio Ucamara es un proyecto radical de corte comunitario situado en Nauta en la ciudad de Iquitos, en la región Loreto, en la amazonía norte de Perú. En su memoria e historia se guarda el testimonio oral de la resistencia del pueblo Cocama/Kukama en su lucha por reivindicación étnica y autodeterminación territorial y política.

Tenemos un tema central que son los pueblos indígenas y lo que ahí pasa, entonces cada producción responde a un proceso distinto siendo parte del mismo proceso como por ejemplo, la defensa del río y ahí hemos hecho producción de reportajes, documentales cortos, musicales, textos, artículos y los artículos se van convirtiendo en parte también, en alguna parte de la producción audiovisual también aparecen la poesía. Yo creo que se construye a partir de eso y utilizamos todas las herramientas posibles que tengamos (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Radio Ucamara es un proyecto comunicacional que nace, en principio, como una radio comunitaria. “Rita, Marilez y Leonardo, son los tres miembros de Ucamara que han permanecido más de diez años en el medio permanentemente. Actualmente, son ellos quienes construyen y desarrollan el proyecto político comunicacional de la radio” (Calderon, 2020: 71).

Desde hace más de una década genera contenidos informativos transitando entre distintas plataformas. Al respecto, Leonardo Tello afirma que “me gustan todas las categorías que nos han puesto, en su momento ha sido importante porque nos permitió mirar por donde avanzar” (Entrevista Leonardo Tello 2022).

En sus tránsitos entre la radio y el video de manera intermitente, este proyecto comunicacional de reivindicación indígena y gestionado por miembros de pueblos originarios problematizan las categorías respecto a su práctica audiovisual.

Entonces eso es como intentar equiparar las cosas de esa forma, sin mucho criterio, y en el cine indígena o lo que fuera me pasa igual, yo creo que lo que cuenta es cómo hemos empezado a proponer un tipo de cine, de producción audiovisual, utilizando mucho las narraciones y no tanto el tiempo que te limita el tipo de producción sino esta otra mirada (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Tramas de su andar

Este proceso de comunicación es parte de una articulación más amplia organizada en torno a la reivindicación por el derecho a la comunicación y a las redes de medios indígenas, que tienen una trayectoria de más de treinta años en toda la región. “En ese sentido, acompañar su historia significa reconocer una serie de hechos que han marcado, también, la historia de la Amazonía y los pueblos

indígenas, especialmente el kukama. Así, como la historia misma, está llena de matices, giros y regresos que han edificado lo que hoy es Ucamara” (Calderon, 2020: 72).

Radio Ucamara fue fundada en el año 1992 bajo el nombre Radio La Voz de la Selva Nauta, como filial de la Radio La Voz de la Selva de Iquitos. Esta fue instalada bajo la administración del vicariato de Iquitos, en un contexto de alto crecimiento poblacional en Nauta, Loreto. Tras algunas complicaciones, la radio se mantuvo inoperativa desde el 2003 hasta el 2006, año en el que fue reabierta bajo el nombre de Radio Ucamara. Su reapertura implicó una nueva propuesta político comunicacional impulsada por los sacerdotes agustinos que administraban la parroquia de Nauta. Sin embargo, la esencia actual de Ucamara se concretó a partir del año 2009, al asumir la dirección de la radio Leonardo Tello, profesor y comunicador kukama. “La mirada de Leonardo situó desde la ontología kukama el quehacer de la radio. A partir de ese momento, el trabajo en la radio fue desarrollado en su totalidad desde indígenas y nautinos. Con él se impulsó la generación de formas diversas para visibilizar tanto la problemática indígena como la ambiental, más allá de la esfera radiofónica” (Calderon, 2020: 81).

Con el avance de las tecnologías de la información y comunicación, los nuevos medios y la emergencia de las

plataformas multimedia, la radio se ha visto en apertura para explorar otras posibilidades narrativas que les permitan continuar construyendo y disputando imaginarios sobre el mundo indígena, en especial desde la cosmovisión del pueblo Cocama/Kukama.

En la actualidad, la radio tiene distintos frentes comunicacionales, donde a través de dispositivos audiovisuales de diferente formato y duración dan a conocer sus demandas territoriales y sus luchas por la memoria y la revitalización de su lengua.

Cuando empezamos a pensar la radio, en la recopilación de las historias, nos motivó de sobremanera, de muchas formas entonces pensamos en la radio en su momento más importante después en la producción audiovisual y creo que ahí entramos con las animaciones, como podrían ser las animaciones de una historia nuestra en las pantallas, eso y las publicaciones (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Entre sus principales estrategias por romper el cerco mediático* y dar a conocer sus demandas resaltan en la articulación y gestión de alianzas con otros colectivos que les han permitido crear distintos productos comunicacionales poniendo en encuentro diversos puntos de vista sobre problemas que afectan y amenazan la memoria colectiva.

* El cerco mediático se refiere a la concentración de pocos capitales privados en los medios de comunicación, lo cual condiciona, limita y orienta sus contenidos, generalmente hacia los grupos de poder político y económico.

Prácticas audiovisuales de los pueblos del Perú: orígenes indígenas y mirada amazonista

Incluso en los reportajes vamos narrando historias, en los documentales tiene más sentido un reportaje como un derrame de petróleo, por ejemplo, si vamos poniendo cosas que nos parece que es el otro lenguaje que no se utiliza mucho, quizás algunos cineastas lo han hecho, pero sin ser indígenas o sin pensar en la posibilidad de que eso sea una mirada indígena o aporte de los pueblos (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Las prácticas audiovisuales que ponen en marcha desde la radio hacen énfasis en la dimensión identitaria y la revitalización de las lenguas, a través de estrategias para promover el diálogo intergeneracional, así nace la intención de producir videoclips musicales en su lengua originaria.

Eso responde a un proceso de autorrepresentación o autoafirmación nuestra misma en la radio y luego como pueblo, entonces es un momento bien complicado, nadie quiere asumirse Cocama, nadie quiere asumir todo lo que eso acarrea entonces (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Ante la imposición de un proyecto de homogeneización cultural determinado por las políticas neoliberales, la existencia de toda una estructura social basada en el clasismo y el racismo, hace que en los centros urbanos, a donde migran las y los pobladores de las comunidades indígenas, la práctica del idioma originario se esté debilitando hasta el punto de estar en peligro de desaparecer. Es en este contexto, donde Radio Ucamara realiza su labor.

El relato que ahí elegimos para esa canción por ejemplo con Kumbarikira es un relato que habla de ese momento, duro, de desprecio, de falta de respeto, entonces unimos esas dos piezas de esta vivencia dura, con los sueños de los niños pero además con la música propia de ellos, de esta historia que en un momento habitual se utiliza para sanar, para curar, en otro momento festivos se utiliza para los matrimonios Cocama o para fiestas de veladas, ya tiene un espacio la música, nosotros la escogemos y la fusionamos y sale Kumbarikira (Entrevista Leonardo Tello 2022).

La potencia de las imágenes de este proyecto musical, abrió las puertas a un nuevo momento en la historia de la radio, adoptaron una estrategia de trabajo de comunicación pero con un fuerte componente pedagógico, que involucró la autoformación de sus integrantes en la herramienta audiovisual.



Foto: Radio Ucamara

Surgieron un montón de reacciones a ese proceso de recoger la memoria, y eso fue lo que nos fue sembrando la inquietud de entrar en la producción audiovisual sabiendo que la radio con un corto alcance no podría llegar a mucha gente y teníamos que buscar otra forma de hacerlo porque era imposible y eso hasta ahora, cómo podría tener más potencia, no lo permite tanto el Ministerio de Comunicación y es muy complicado, o sea entrar a estos otros niveles nos obligó a pensar como, a capacitarnos, a implementarlo para hacerlo, así como cada una de las iniciativas de la radio (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Los desafíos y retos de este nuevo momento en la radio, vienen de la mano con la arremetida de proyectos que atentan contra la autodeterminación territorial del pueblo Cocama/Kukama, como fue la lucha contra la Hidrovía Amazónica y los constantes derrames de petróleo.

La película de las animaciones obedece a las necesidades de proteger el río Marañón principalmente, no hay otra motivación más fuerte que eso y si bien nosotros tenemos nuestro propio equipo que trabaja muy incipientemente, hemos ido buscando alianzas como Quisca Producciones, con quien estamos trabajando la película, un largometraje, que incluye cinco animaciones de historia del pueblo Cocama, entonces no van a ser las únicas alianzas que hagamos, probablemente nos juntemos con cineastas indígenas de otros pueblos indígenas que también están trabajando cosas, de otros países y de aquí (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Horizontes y apuestas

El camino de la Radio Ucamara nos muestra las posibilidades de sostenibilidad de las experiencias de corte comunitario en la comunicación. Son conscientes del rol que cumplen los medios en los modos de representación y construcción de imaginarios, por ello disputan estos espacios mediáticos a partir de una apuesta propia, en la construcción de un relato (ahora también audiovisual) desde la cosmovisión de su pueblo.

La memoria, ha sido fundamental. Antes de eso, de recorrer las memorias individuales y colectivas, pensábamos en la radio nada más, en cómo hacer la programación, algunos temas mediáticos. Fue a partir de la recopilación de las historias, relatos, de todo esto biografías que se nos presenta un abanico de posibilidades, de temas a abordar y después fuimos completando de qué formas aparecen los espacios de la incipiente área de investigación en la radio para ir organizando un equipo que vaya recogiendo las historias, sistematizándolas y pensando qué hacer con ellas (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Las prácticas audiovisuales de la radio Ucamara, transitan entre los campos de la comunicación comunitaria e indígena, donde recuperan las dimensiones del sujeto y ser colectivo como eje de su hacer.



Todo lo que se ha hecho es colectivo, no podría ser de alguien en particular o de la radio en particular, cada cosa que producimos está siempre al alcance de quien lo quiera utilizar. De otra forma, creo que como recibimos gratuitamente de la gente sus historias, su apoyo y todo eso, de esa misma forma entregamos las producciones, no siempre están pensados solamente en ellos sino en el impacto que se puede generar en la vida de los pueblos sobre todo en tiempos tan complicados (Entrevista Leonardo Tello 2022).

El tránsito hacia los entornos digitales y la internet les ha permitido también ampliar sus redes de acción y colaboraciones con otras iniciativas hermanas en la amazonía.

Una gran parte, creo que esta última década el internet ha llegado a gran parte de las comunidades con la instalación de antenas que bajan desde Yurimaguas y las operadoras de telefonía también proveen el internet, ese es el primer mecanismo de compartir el segundo es las reuniones que tenemos, ya sea por invitación de las comunidades o por que en coordinación con la Parroquia de Santa Rita hacemos, vamos a hacer unos cursos allá o nos invitan a conversar con la gente un día o dos dentro de la programación que tienen y ahí aprovechamos para entregarles un USB y conversar un poco más sobre eso, con las cosas que vamos haciendo (Entrevista Leonardo Tello 2022).

Las posibilidades pedagógicas de la radio, y ahora el audiovisual, les ha permitido poner en debate las perspectivas de las políticas educativas en contextos indígenas que muchas

veces responden a lineamientos externos sin tener mayor criterio o posicionamiento respecto a las particularidades culturales y territoriales.

En el caso de la educación yo pienso que hacer producción audiovisual que estén trabajadas en otras lógicas como la memoria y la historia de los pueblos en la Amazonia que no está en la escuela, es atreverse a desafiar instituciones como el Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura que todavía no se han atrevido a llevar a estos espacios educativos, por lo menos a nivel de los pueblos (Entrevista Leonardo Tello 2022).

La experiencia audiovisual que tejen desde su arraigo territorial y apuesta comunicacional propia, va de la mano con estrategias autogestivas para sostener económicamente la radio y sus proyectos audiovisuales que les han abierto otras posibilidades de gestión.

En los últimos años hemos conseguido algún tipo de financiamiento para eso, bien marcado en actividades por ejemplo el lenguaje Cocama, la realización de algunos productos que teníamos que trabajar en este proyecto tenían que ver con producción audiovisual, por ejemplo en el siguiente vamos a hacer, todavía no sabemos cuánto presupuesto vamos a tener disponible pero siempre es algo pequeño. Si tenemos un presupuesto para hacer una producción tratamos de que nos alcance para tres o cuatro, entonces ya te imaginas, todo eso va en gastos de operatividad y luego el pago a la gente que trabaja en eso y otras veces porque queremos hacerlo lo hacemos, tenemos el equipo en la radio, nuestro equipo (Entrevista Leonardo Tello 2022).



La apuesta colectiva y el horizonte por seguir haciendo visible las historias de los pueblos indígenas es parte de la acción política de la radio Ucamara, no desde una perspectiva paternalista, pintoresca o exótica, sino haciendo y diciendo desde las mismas historias y miradas de la gente Cocama/Kukama.

Sacha Cine (Proyecto Icaro)

Sacha cine es una empresa cinematográfica ubicada en la ciudad de Iquitos, región Loreto en la amazonía norte de Perú. Se caracteriza por dos líneas de trabajo enfocadas en la interacción de los procesos comunitarios y la construcción de una mirada autoral aplicada a la producción, formación y difusión audiovisual.

Una empresa audiovisual que brinda un servicio de producción audiovisual, tenemos clientes que son normalmente instituciones, ONGs, organizaciones, pero tenemos un componente que es un componente más de autor, que le decimos nosotros, como esta línea más comercial que es chamba, pero esta línea de autor de creación, también trabajamos para otras películas, que es otra línea que también tenemos, pero la de autor es la que trabajamos mucho en nuestros proyectos en las cosas que nosotros queremos hacer. Y en esa línea es en la que escribimos las cosas que hacemos tienen que ver con todo ese tema también comunitario, de ahí sale el Proyecto Icaro que es un proyecto de cine comunitario en lengua originaria, salió de esa manera Kinomada que fue un laboratorio de creación (Entrevista Luis Chumbe 2022).*



Foto: Sacha Cine

* El Laboratorio de Creación Audiovisual Kinomada se realizó en noviembre del 2019 en Iquitos, reuniendo a un grupo de artistas nacionales e internacionales para intercambiar conocimientos y producir más de 30 cortometrajes durante una semana, logrando consolidar una red nómada de intercambio internacional.

Sus integrantes tienen una larga trayectoria de gestión cultural en la ciudad y la región, algo característico de esta iniciativa es el diálogo interdisciplinar con otras expresiones artísticas como el teatro de calle, el payaso comunitario, las artes plásticas, la música urbana, el performance y el activismo político. Uno de los antecedentes más relevantes, es sin duda el trabajo de La Restinga (1996-2018).

La Restinga es una organización a la que yo asistí de muy chico en la que pasé por muchos procesos artísticos, digamos. Yo estaba en escena actuando, estaba bailando, performando, protestando, interviniendo, muraleando, haciendo estenciles, en ese sentido me permitió y me abrió como mucho campo en tema de arte, y luego también estaba la producción audiovisual ¿no? Que desde el primer momento como que me cayó, “taller de video” ya, te pones allí y aprendes, y aprendes y luego me di cuenta que esta webada puede ser un trabajo, empiezas a grabar material, te pagan por eso, empecé a cómo producir, y luego empecé a escribir cosas de muy joven y empezaron a gustar y conseguí financiar ciertos proyectos grandes de chico. Yo a los dieciséis escribí un guión para una serie, que la hicimos, hicimos trece capítulos de cincuenta y seis minutos, trabajé seis meses, fue mi primer trabajo, y tenía diecisiete años cuando entregué esa chamba, y había sido como mucho trabajo, había sido un director, me dio caña para hacerlo, entonces aprendí así de yahhh, así de ahh vete a hacer cine. (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Destaca la incidencia desde experiencias artístico culturales en la zona que sembraron las inquietudes en una generación por

encontrar en las artes una alternativa de trabajo y proyecto de vida. En el tiempo estas iniciativas continúan provocando y expandiendo el ecosistema cultural de la ciudad y sus intermitencias en la cuenca amazónica.

Entonces la gente creo que se está empezando a organizar más ahora porque tiene un sentido como más de, la nueva generación creo no sé, por decir algo, se quiere organizar, quiere empezar a hacer cosas, quiere empezar a moverse hay como una demanda de querer hacer cosas por la ciudad o para la ciudad en el ámbito de las artes, creo siempre había ese bichito, pero por un tiempo como que se bajó el bicho (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Tramas de su andar

Sacha cine nace como una iniciativa de exhibición alternativa en la ciudad de Iquitos, promovida por un grupo de jóvenes artistas interesados en gestionar un cine club.

Éramos cuatro, que ahí nos turnábamos de funciones teníamos el espacio ese el importante, porque después ya no tuvimos el espacio, empezamos a salir a bares, en lugares, así chéveres también, o así en la selva algunos lugares, llevamos Sacha cine a proyectar a una comunidad de unas amigas que tenían un proyecto con niños en las afueras del amazonas (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Luego de años como un proyecto de exhibición alternativa, casi

itinerante por la irregularidad de los espacios y con algo de experiencia de producción audiovisual en la región, deciden constituir la empresa en el 2019, motivados en el desarrollo de la ópera prima de uno de ellos*.

Y nada, que es un poco lo que está ahora, no es un colectivo, como colectivo, Sacha cine es una empresa, pero creo que se diferencia de otras empresas en Iquitos por lo menos, por tener ese corte comunitario. Mis producciones normalmente tienen que ver poco esa horizontalidad, esa forma de hacer cine que viene de esa escuela, incluso en la ficción que es un poco más complicado romper la verticalidad, incluso ahí creo que ahí hay un corte bastante comunitario una forma de hacer, entonces no tengo un colectivo, en sí, no somos una gran organización, una cosa así, pero Sacha cine como empresa, convoca gente y se arma cosas. Creo que hay capacidad de gestión, en ese sentido creo que los años han dado, estamos posicionados de esa manera, podemos convocar, hacer, realizar, pero no funcionamos como un colectivo, somos una empresa (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Este salto en la forma organizacional viene con distintos retos administrativos y legales, pero también con la posibilidad de acceder a diferentes fondos económicos para financiar sus proyectos audiovisuales.

* “Sonido Amazónico” es la ópera prima de Luis Chumbe, el largometraje documental cuenta la historia de la legendaria agrupación de cumbia amazónica Los Fabulosos Wemblers de Iquitos, fundada en 1969 por los hermanos Sánchez Casanova.

Mira, hemos tenido varios golpes de suerte este año, creo que soy un tipo con suerte. Sacha cine empezó a buscar financiamiento en el Perú, en DAFO, entonces tenemos por ejemplo tres premios de DAFO, que hemos ganado, para KINOMADA, para Proyecto ICARO y “Sonido Amazónico” que es el largo (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Así mismo, Iquitos es la ciudad más poblada de la región más extensa del territorio amazónico del Perú, territorio donde se pueden encontrar hasta 42 lenguas originarias a lo largo de sus cuencas. De esta manera, el trabajo de Sacha cine se caracteriza por su presencia en contextos urbanos y también por su vinculación con comunidades indígenas.

[...] no pretendemos dejar ahí realizadores, pero hay gente que se va a quedar con el bichito. Justamente este proyecto lo que pretende también un poco, a ver si estos jóvenes conectan un poquito con el idioma, conectan un poco con el abuelo, conectan un poco con la historia, también no van a preocuparse si nadie les dice pucha es importante, y lo que pasa con las comunidades indígenas es que los jóvenes se empiezan a ir por las pocas posibilidades que hay, entonces se abren y se pierden (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Entienden sus procesos como una experiencia vivencial, para la cual diseñan sus propias metodologías donde mezclan lo lúdico y lo práctico. En los últimos cinco años, el proyecto se ha ido consolidando a nivel de proceso pero también de gestión de recursos.

[...] una primera etapa en la que todos son talleres lúdicos que nos va acercando al audiovisual y nos va haciendo conocer y vamos levantando el tema de identidad que es el tema que hemos trabajado, cómo se sienten los jóvenes con identidad, cómo ven su pérdida también, y qué problema les afecta a su alrededor, ya con el profundo de la selva, difícil, un poquito difícil los chicos al principio, pero se rompe, se rompe eso y luego viene la parte práctica, técnica, el dron, les encanta volar el dron” (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Como empresa cinematográfica han logrado transitar en dos campos de acción que parecieran antagónicos, como es la mirada autoral y el sentido de creación colectiva desde el cine comunitario, y también la puesta en diálogo con comunidades indígenas.

[...] si yo me adentro más a la selva sigo siendo un extraño, sigo siendo otro, pero soy más cerca a lo que son ellos, entonces eso me permite otro acercamiento, de otra forma, entonces ahí están mis insumos, en lo de adentro, entonces mi cine de autor tiene que ver con eso, con lo propio, con lo oriundo. Por eso también Sacha cine, como el cine de la selva, el cine de adentro (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Horizontes y apuestas

En este sentido, el proyecto Icaro se caracteriza por ser una iniciativa que desde procesos participativos pone en diálogo las tensiones de la identidad, la lengua y la revitalización

lingüística con jóvenes indígenas en la amazonía peruana.

Quienes forman Sacha cine, y a su vez las y los impulsores del proyecto Ícaro se posicionan desde la práctica del cine comunitario, pues “puede ser un cine que se crea en comunidad, en procesos comunitarios y de reflexión conjunta, es más cercana al cine que yo realizo, el cine comunitario siempre ha sido un cine que se acerca más a mi forma” (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Conscientes de las limitaciones económicas y logísticas de trabajar en territorios lejanos e históricamente excluidos por las políticas de estado, este tipo de iniciativas se vuelven espacios de interaprendizaje. Frente a la falta de espacios de formación y profesionalización, en Sacha cine recuperan el aprender-haciendo como filosofía.

[...] para empezar, me he aprendido el cine como oficio, por oficio para vivir, entonces mi formación, las cosas que yo creo como autor, tienen que ver con lo que yo traigo dentro con las cosas que veo, con la forma de ver la selva, entonces me especializo en eso, en hacer cine de la selva que es un poquito que no tiene que ver sólo con árboles, sino que tiene que ver con la cosmovisión, que tiene que ver con todas nuestras referencias, entonces mi cine de autor va por ahí, crear un cine que esté muy presente la selva (Entrevista Luis Chumbe 2022).



En ese sentido, problematizan las nociones del llamado cine indígena y el cine comunitario desde su experiencia situada.

No sé, ¿qué es el cine indígena? Creo que el cine que se hace como de las historias indígenas pero también que haya siquiera un proceso colectivo, de ideas, de conocimiento, de idioma, diría que es el cine que hacen los indígenas, pero tampoco, los indígenas mismos, hacer cine es una tarea grande, de equipo, de presupuesto, de costos. En el Perú, los indígenas están lejos como de ese mundo, es una cuestión como más occidental que se acerca a ellos, más bien, pero el cine indígena creo que sería eso, como las películas que se producen tal vez en procesos más comunitarios, como indígenas propiamente (Entrevista Luis Chumbe 2022).

De esta manera, reivindican las particularidades comunitarias de los pueblos originarios como eje detonador de este tipo de prácticas audiovisuales, haciendo énfasis en otras lógicas posibles de organización y gestión.

Los indígenas siempre han tenido formas muy comunitarias de hacer la vida, digamos cuando hablamos de cine comunitario en las comunidades a las que vamos, por ejemplo, ellos ya tienen sus asambleas, su forma de organizarse. Hay un vocal, hay un presidente, hay estructura, entonces lo comunitario siempre ha sido parte de, la gente antes vivía dentro de una sola maloca, muchas familias, comían de las mismas hojas, ya hay formas de vivir del hombre amazónico, del hombre indígena, entonces sí tienen que ver en ese sentido, porque el cine comunitario apunta un poco trabajar de esa manera.

Entonces lo indígena también tiene que ver con eso, no voy a decir todos, no voy a decir la verdad de todos, pero creo que en algún momento, con lo que yo conozco siempre ha habido procesos en comunidad, que eso en las ciudades ya se va perdiendo, la gente cada vez es menos organizada, conoces menos del otro, te importa menos y total, creo que es una forma más como de adentro de las comunidades de lo indígena, puede que una cosa alimente a la otra (Entrevista Luis Chumbe 2022).

Minga Kapanawua

La minga Kapanawa es un proyecto de revitalización lingüística y audiovisual situado en la región Loreto en la amazonía norte del Perú. Este territorio es el hogar de numerosas naciones originarias, alrededor de treinta, entre las que están: Achuar, Arabela, Ashaninka, Asheninka, Awajún, Bora, Chami-curo, Chapra, Ikitu, Jíbaro, Kakataibo, Kandozi, Kapanawa, Kichwa, Kukama Kukamiria, Maijuna, Matsés, Muni-che, Murui-Muinant, Ocaina, Omagua, Resigaro, Secoya, Shawi, Shipibo-Konibo, Shiwilu y Ticuna (Mincul, 2019). Cada una de ellas con su idioma y modos de vida propios, pero que tienen en común una estrecha relación con los ríos, las plantas y los seres de la selva, que diariamente se ve amenazada por la extracción de bienes naturales (agua, madera, minerales y petróleo) por parte de empresas, gobiernos y particulares.

En este contexto, la intención de la Minga Kapanawa es acercar la

herramienta audiovisual a través de metodologías participativas y también fortalecer acciones comunitarias en el territorio, provocando diálogo intergeneracional entre adolescentes y jóvenes con sus abuelas, abuelos, sabias y sabios para apoyar al proceso de revitalización lingüística.

Este año estaba haciendo talleres donde el audiovisual buscaba que algunos jóvenes se apropien del audiovisual para que produzcan contenido en su lengua, a Kapanawa. Los chicos los preparamos y ellos comenzaron a producir contenido. En ese sentido, o sea, el primer grupo son esos jóvenes, pero luego estos jóvenes van a sus comunidades y generan un grupo de producción mucho más grande, que es con los sabios, con los líderes y ellos generan otra dinámica comunitaria (Entrevista Renzo Alva, 2022).

Tramas de su andar

El proyecto tiene una historia previa, y es el camino de autoformación de los integrantes que hacen posible esta iniciativa. Proyector, la empresa que lo promueve, empieza sus actividades de gestión cultural comunitaria en la ciudad de Lima trabajando con un grupo de jóvenes organizados en el barrio de Manchay, iniciativa que siembra la inquietud por explorar el audiovisual comunitario por parte de sus miembros.

Yo primero trabajé en temas de video participativo en barrios, en Manchay primero, donde hice un grupo muy chévere de jóvenes que en algún momento vamos a hacer una película, estoy seguro, pero la

cosa es que comencé a trabajar ahí y comencé también a seguir los proyectos que estaban haciendo en la videoteca en el Ministerio de Cultura y comencé a ir a las charlas que había sobre el tema de la videoteca y estos elementos que habían como que lúdicos (Entrevista Renzo Alva, 2022).

El acercamiento a experiencias pares les va a abrir las posibilidades de articulación y participación en otros espacios para intercambiar y compartir iniciativas, pero sobre todo la diversidad de posibilidades metodológicas que brinda el trabajo audiovisual, desde una perspectiva comunitaria.

Comencé también a participar en distintos foros de cine participativo que hacía Chaski. Ese fue el mejor encuentro de todos, digamos, me acuerdo de haber entrado a las dinámicas, haber visto un montón de maestros que pasaron (Entrevista Renzo Alva, 2022).

A partir de estos encuentros, el realizador y fundador de proyector Renzo Alva, se acerca a trabajar con la organización PUINAMUDT como parte de su equipo de comunicación. Es con el trabajo con las organizaciones de las denominadas Cuatro Cuencas* del nororiente peruano que tiene mayor contacto con comunidades amazónicas y el uso del audiovisual en procesos de defensa del territorio y vínculos comunitarios de manera más cercana.

*Las comunidades de las cuatro cuencas viven a la orilla del Pastaza, Tigre, Corrientes y Marañón, en Loreto. Una de las zonas de mayor impacto socioambiental por la extracción de petróleo.

Conocer más a fondo la problemática de la explotación petrolera más allá de su mera contaminación, digamos, ambiental, sino los otros problemas alrededor que generaba la salud, como la misma, lo que estábamos hablando, por ejemplo, del tema comunitario, cómo cambió también. Cuando entran intereses económicos, cuando hay dinero, los comunitarios se van un poco al carajo, digamos, a menos que haya ya una fortaleza dentro de esos espacios comunitarios, donde el dinero se ha visto como una herramienta, digamos (Entrevista Renzo Alva, 2022).

De este breve y nutrido recorrido de experiencias entre urbanas, rurales e indígenas amazónicas es que convergen las perspectivas metodológicas para llevar a cabo un proyecto como la Minga Kapanawa que ha logrado ser beneficiario de distintos fondos para su implementación.

Entonces la idea es seguir creando contenido con ellos, hablantes de la lengua Kapanawa, porque hay solo 250 hablantes, entonces la posibilidad de que sea cada vez más cercana. La idea es producir el mayor contenido también audiovisual, sin presión, sin ser tan academicista, sin querer que pronuncien todo bien. Simplemente con la idea de poder generar contenido identitario, contenido sobre la cultura (Entrevista Renzo Alva, 2022).

El proceso de trabajo ha consistido en brindar dos tipos de herramientas: por un lado las dinámicas técnicas de audiovisual y por otro los repertorios pedagógicos para hacer una especie de formación de formadores,

que permita en el futuro dar continuidad a las iniciativas.

Una primera etapa de formación de los jóvenes en cuanto a dinámicas audiovisuales, que puedan producir contenido audiovisual. En cuanto a lo sonoro, hasta los videos más técnicos, planos y escaleta de guión. Y luego una segunda etapa donde se les enseñó más dinámicas grupales, donde ahí también se participó, o sea, uno como facilitador también estaba ahí acompañándolos y más o menos se basó desde ahí, en verdad, casi todas las dinámicas eran lúdicas en un principio se buscaba mucho lo que era desarrollar como unos ciertos mapas con la participación de las comunidades para que ellos puedan identificar espacios, personajes y bueno, desde ahí se empezó con la estructura de producción. Y luego ellos, ya una vez formados en estas dinámicas, hicimos pequeños simulacros en escuelas, en colegios. Y luego fuimos a las comunidades a reproducirlas (Entrevista Renzo Alva, 2022).

Horizontes y apuestas

Desde la Minga Kapanawa, consideran que las herramientas que brinda el audiovisual comunitario y el trabajo con comunidades indígenas ayuda a poner temas en común donde el cine se vuelve el lenguaje para el diálogo e interacción.

Yo siento que el audiovisual dentro del cine comunitario, como le vendrían a decir, busca poner un tema en común y el cine es como que el lenguaje, un medio que utilizamos para que todos lleguemos a un mensaje o queremos un

un mensaje en su totalidad. Y el audiovisual como herramienta, como este lápiz o este pincel que te ayuda a que cada uno pueda darle un tono distinto a la pintura y completarla, al paisaje (Entrevista Renzo Alva, 2022).

En el mismo sentido, desde su experiencia como facilitador de talleres y realizador audiovisual independiente que trabaja con comunidades indígenas, plantea distancias entre las nociones de video comunitario y cine/video indígena.

Sí, creo que hay una diferencia porque el video comunitario puede ser desde un barrio, desde tu familia, desde grupos más grandes, de poner un tema en común. Y en función a hacer ser un bien común. En cambio, el video indígena o el cine indígena vendría a ser una producción de imágenes, de imaginario, de representaciones, las cuales no muchas veces toman en función el común o la comunidad. Ahora, siento que los antropólogos juntan mucho que lo indígena necesariamente es comunitario, y hay que ser un poco más cuidadosos y analizar cada grupo independientemente de que sea indígena o no indígena (Entrevista Renzo Alva, 2022).

La noción del audiovisual comunitario en su perspectiva nos lleva por los caminos de la transferencia de medios, al uso del lenguaje audiovisual en marco de procesos participativos y producción colectiva esto a partir de temáticas consensuadas o determinadas. Mientras que el cine / video indígena lo propone como un espectro más amplio de disputa de imaginarios y modos de representación que no necesariamente se limita a la producción realizada por las comunidades, sino que se abre al posible diálogo entre realizadores o

realizadoras indígenas y no indígenas alrededor de la temática de los pueblos originarios.

En cierto sentido, la verdad es que esas categorías a veces me causan conflicto, porque yo, claro, yo sí produzco algunas escenas de mis películas o de mis videos. Por ejemplo, si hablo de mi producción audiovisual, sí hago algunas escenas muy participativas. Es más, planteo que agarren la cámara, planteo que propongan las escenas y las revisemos, las complementamos después. Y en cierto sentido, hay ciertos procesos que sí son participativos, pero otros no (Entrevista Renzo Alva, 2022).

Desde la experiencia reconocen las dificultades de sostener este tipo de iniciativas de audiovisual comunitario con comunidades indígenas.

Y eso, por ejemplo, es algo que yo no he podido sostener, es cómo sostener estos equipos de producción audiovisual, porque claro, una vez se dice, bueno, voy a hacer este proyecto porque lo está solicitando este grupo de jóvenes, pero luego los jóvenes se convierten en adultos y la función de un adulto deja de ser tanto de producir contenido audiovisual, al mismo tiempo no es algo que sea sostenible en el tiempo porque no hay una salida laboral en los espacios de comunidades (Entrevista Renzo Alva, 2022).

Sin embargo, creen e insisten en la importancia de estos procesos como futuras semillas que aporten a los espacios educativos formales que tienen mayor alcance e infraestructura para dar continuidad a este tipo de proyectos.

Bueno, siempre he sido un súper impulsor de que el audiovisual sea parte de una currícula escolar, sobre todo porque bueno, hoy en día cada vez estamos llenos de una sobreexplotación de imágenes, y es necesario entender cómo la producción audiovisual puede afectar como esta producción de imágenes y símbolos a la sociedad en su totalidad y también aprender a que es igual que la letra, el discurso en la letra.

Entonces el audiovisual comunitario y el trabajo con comunidades indígenas se vuelve un posibilidad de acción pedagógica y herramienta clave para la contemporaneidad cargada de tantas referencias visuales.

Bishu Cine

La asociación cultural Bishu Cine, nace a mediados del 2018, sus miembros se conocieron en uno de los talleres del Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP) en Atalaya (Ucayali), como una propuesta para impulsar procesos de gestión cultural en el campo audiovisual desde un abordaje de las pedagogías que ofrece el cine comunitario.

[...] el marco de trabajo es el cine comunitario, no sé cómo llamarlo pero el cine comunitario es como que ya tienes tú un desarrollo de trabajo y nosotros seguimos la metodología del cine comunitario y desde luego ahí en el cine comunitario la fortaleza es precisamente ver al cine con una función pedagógica porque el cine también es un

espacio donde uno puede afianzar muchos discursos que probablemente en el colegio, o por otros medios no se logra (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

Uno de sus promotores, el comunicador social y realizador audiovisual Pedro Dinos, plantea que desde la asociación tienen una mirada de trabajar con los pueblos originarios, sobre todo de la parte amazónica del Perú. Luego de años de experiencia como realizador independiente colaborando con distintos colectivos y organizaciones logra concretar una propuesta colectiva en la cual se suman otros actores.

Yo hago realización audiovisual, trabajos colectivos también y creo que a partir de la pandemia es que he estado participando más en la parte de gestión cultural y eso fue ya acompañado de mi asociación cultural que se llama Bischu cine, con el cual estamos impulsando proyectos de ese tipo. Nuestra mirada es como pueblos originarios, cada uno de nosotros tiene un puente en común, el hecho de que nos interesa mucho el tema del patrimonio cultural y también la memoria, entonces creo que coincidimos mucho porque nosotros como grupo nos encontramos en uno de los talleres de la Escuela de Cine Amazónico en Atalaya a partir de ahí empezó a nacer esta idea de tener una asociación y ahora digamos cada uno de nosotros aporta (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

La apuesta por un cine colectivo ha logrado convocar a distintas personas a converger en espacios de autoformación, como son las que provoca la Escuela de Cine Amazónica (ECA) desde hace una

década, lo cual la convierte en un epicentro de complicidades para la diáspora amazonista y audiovisual que se vive en estos tiempos.

Tramas de su andar

Luego de coincidir en los talleres de la ECA en la comunidad de Atalaya, surge la iniciativa de Bishu Cine, la cual reúne la experiencia de un grupo de personas con preocupaciones compartidas por las problemáticas del patrimonio cultural, la memoria y el territorio.

Es así que yo de algún modo tengo trabajando ya varios años, en el 2018 probablemente comencé a trabajar más fuerte en la parte del Amazonas y ya ahí he ido conociendo muchos jóvenes, también a maestros que tienen mucho patrimonio cultural y con ellos ha quedado una deuda, “oye, cuándo vamos a hacer algo” (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

En un primer momento realizaban trabajos intermitentes para distintas organizaciones al modo de consultorías de comunicación, y con el tiempo deciden diseñar una propuesta propia de talleres para conseguir recursos a través de los estímulos económicos que ofrece el Ministerio de Cultura en Perú. Esta acción les va a permitir acceder a un fondo para emprender su propia dinámica de trabajo.

Ahí es en donde yo trabajaba como consultor en la parte audiovisual, como que nos nacían muchas ideas conversando con los jóvenes de que sabes qué, me encantaría difundir más mi cultura y yo siempre les decía sí, sí, a mí también me encantaría, pero desde luego una cosa es cuando uno lo dice de manera personal y otra cosa es cuando ya puedes trabajar en equipo y en este caso mi asociación sí ayuda en ese aspecto, somos un equipo y podemos asumir esos retos, entonces por eso es que llegamos con un fondo del Ministerio y con eso hemos logrado tener un trabajo probablemente más independiente” (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

En este corto tiempo ha logrado trabajar con comunidades asháninkas, shipibas pero sobre todo con el pueblo Awajún con quienes desarrollan uno de sus principales proyectos de gestión cultural “Miramos y escuchamos”.

[...] como que el audiovisual tiene esa facilidad de lograr comunicar a las personas entre sí entonces alguien se ve visibilizado en una obra que ha sido realizada por personas afines a ella, hay una cuestión de auto reflejo que va reflejando entonces, aparte también de esa labor del cine comunitario está también el otro hecho de poder usar el cine como una herramienta de lucha, porque eso lo plantea el tercer cine, desde luego el audiovisual puede servir para poder reivindicar las propuestas, miradas, preocupaciones dentro de tu propia comunidad, también es una herramienta de lucha (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

En este proceso de trabajo en comunidades Awajun han logrado afianzar un acompañamiento más sostenido a lo largo del tiempo, y

con miras a proyectar su acción comunitaria. Destaca el acercamiento a adolescentes y jóvenes que luego van asumiendo responsabilidades comunitarias lo que permite construir futuras bases para el diseño de proyectos de comunicación de base comunitaria e indígena desde sus propias protagonistas.

Finalmente es por un tema de liderazgo, los jóvenes que se acercan a este tipo de trabajos, es muy probable que en su comunidad sean líderes por eso es que tienen esta vinculación con el cine. Entonces sí, pasa eso, que normalmente las promotoras con las que hemos trabajado sí tienen algún tipo de liderazgo y por eso es que se han acercado al cine comunitario, va por ahí un poco la propuesta (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

Horizontes y apuestas

Como asociación cultural han empezado a problematizar las relaciones de poder que se dan en la interacción con las comunidades indígenas y los modos de intervención que provocan las actividades que proponen. Prefieren tomar distancia de las miradas asistencialistas y paternalistas de las ONGS y buscar vínculos más cercanos a partir de sus prácticas comunitarias.

Siempre estamos tratando de ver ese punto, todo lo que está aquí no es porque queramos ser la comparsa de una ONG y decir “ay no, pobrecitos los pueblos originarios hay que defenderlos” una mirada paternalista, al margen de eso, son seres humanos de carne y hueso, tienen sus errores como cualquier ser humano, yo tengo que entrar ahí con esa mirada justa no con una mirada no sé, de decir ay pobrecitos o hay que ayudarlos o hay que defenderlos. Al margen de ser paternalista, no es que yo me oponga al pueblo, sino simplemente quiero tratar de acercarme con sinceridad (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

Como organización se proponen los retos y desafíos de sostener su iniciativa a partir de acciones y toma de decisiones colectivas. Resalta entre sus particularidades la manera como el tiempo de la pandemia marcó sus formas de organización y gestión, momento que les ha permitido reflexionar sobre la importancia de autorregularse.



Foto: Escuela de Cine Amazónico



Nosotros sí tenemos nuestras asambleas bajo estatuto, al año creo que son tres asambleas generales, que como somos una organización nueva la verdad es que nos estamos adaptando porque al inicio de la pandemia no podíamos tener una reunión presencial todo era virtual, entonces nos acostumbramos a las reuniones virtuales entonces las reuniones presenciales nos pesan, nos cuestan (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

Luego de trabajar un tiempo a partir del uso de las tecnologías de la información y comunicación, apostaron por una modalidad virtual que hoy transita a lo presencial y que desde el 2020 vienen sosteniendo proponiendo así sus propias rutas metodológicas y pedagógicas.

Somos una organización que está en evolución, estamos adaptándonos no tenemos mucho tiempo, son dos años que tiene de existencia, desde que comenzó la pandemia fue que nosotros nos formamos, entonces no tenemos mucho tiempo, los proyectos que hemos ejecutado han sido a distancia, este proyecto que hicimos en el Amazonas hace unos meses fue el primero que hicimos en presencial después de que nos formamos y fue difícil porque cada uno tiene su propia forma de ver las cosas, sus propias fortalezas y sus debilidades, entonces yo creo que estamos aprendiendo a adaptar (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

En estos años de trabajo y colaboración con otras iniciativas se han posicionado desde el cine comunitario como un marco pedagógico, sin embargo reflexionan sobre las posibilidades de

sumar a los esfuerzos por fortalecer las iniciativas desde una perspectiva del cine indígena.

[...] es muy diferente que una propuesta nazca de la propia comunidad, sea llevada y ejecutada y realizada por la persona que es indígena, a eso se le llama realizadores indígenas y es casi un sueño, porque es como decir ay no creo que haya, es difícil pero definitivamente es un sueño y es tratar de llegar a ese sueño, entonces hay muchos jóvenes que poco a poco van a tener ese acercamiento cada vez más, es un proceso porque creo que en Brasil ya se ha conseguido algo y son muchísimos que buscamos eso (Entrevista Pedro Dinos, 2022).

Jeman Cine

Jeman Cine es un proyecto de cine comunitario que se sitúa en la región Ucayali en la amazonía peruana. Esta iniciativa nace de la inquietud por compartir la herramienta audiovisual como una posibilidad de trabajo con infancias y adolescencias en comunidades indígenas, principalmente con el pueblo shipibo-conibo.

Prefieren asumirse como un proyecto, antes que como algún otro tipo de forma organizativa social o política. Ven el panorama audiovisual en los territorios indígenas como un espacio en tensión y en constante transformación. “Cada uno encuentra un poco dentro del camino, cuál es la mejor forma de trabajar con las personas” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Consideran que estos procesos se suman a los intentos por tomar conciencia de las brechas tecnológicas, sociales y la importancia de acortarlas. De esta manera pensar el cine como un espacio donde se tejen más vínculos solidarios que acciones individuales.

Así frente al predominio de las imágenes como medios de acceso al conocimiento, apuestan por pensar los desafíos audiovisuales dentro de espacios formativos formales.

Y creo que por eso ahorita estoy en este proceso de ver cómo realmente se puede cómo utilizar esta herramienta dentro de la currícula escolar y cómo nosotros como audiovisuales, cineastas, trabajadores del cine, podemos ir por ese lado. Cómo se pueden crear estos puentes (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Tramas de su andar

En Jeman Cine consideran que hablar de cine indígena en Perú es difícil de categorizar por los distintos diálogos interculturales que se dan en los procesos de producción, en las dinámicas de talleres o en las relaciones y miradas que se cruzan.

[...] hablar de cine indígena pueden ser como producciones audiovisuales o productos audiovisuales donde participan indígenas, donde se habla de problemáticas indígenas y no necesariamente

participan indígenas en la realización. O también cuando se trabaja con pueblos indígenas, entonces, para mí, creo que, después de esos años trabajando, siento que es un poco difícil categorizar las cosas porque, por ejemplo, yo considero que hago cine desde mi mirada intercultural (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

El proyecto nace a mediados del 2019, por iniciativa de la realizadora audiovisual Gabriela Delgado y en diálogo con otros compañeros y compañeras con quienes había colaborado en proyectos anteriores como la Escuela de Cine Amazónico, Minkaprod, Alianza Arkana, proyecto ICARO.

No recuerdo bien cómo comenzó. O sea, recuerdo que como me parecía muy interesante esto de crear cosas colectivamente y se me dio la oportunidad de estar en un taller de Minka que hicieron acá en Betania. Yo fui como cámara testigo, o sea, no fui profesora, fui para filmar el proceso (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Con este recorrido de colaboración con experiencias de otros pares decide presentar una propuesta a los estímulos económicos para la cultura del año 2020, del cual resultan beneficiarios para empezar la intervención de su propio proyecto en las comunidades de Pahoyán y Santa Clara en la región Ucayali.

[...] el primer taller fue en Pahoyán, que fue una comunidad un poco más alejada de la ciudad, y el segundo que fue en Santa Clara, que estaba a una

hora de la ciudad, en la periferia, pero igual cerca a la ciudad, dentro de todo. Creo que ambas experiencias han sido muy enriquecedoras para nosotros como talleristas, y para los chicos, ¿no? Algo que siempre me parte el corazón es cuando me dicen Gaby, ¿cuándo hay otro taller? Cuando sabemos, pues, que es difícil, ¿no? O sea, es complejo volverlo constante (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

En su corta trayectoria las y los integrantes del proyecto Jeman Cine reconocen la potencia del cine comunitario como una alternativa que les ha permitido profundizar su acercamiento al trabajo con la niñez y adolescencias. “...hemos trabajado con adolescentes para hacer estos tres productos: documental, ficción y videoclip musical. Y hemos trabajado con niños la técnica del stop motion” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

La posibilidad de acercar la herramienta audiovisual en estas comunidades les reta a reflexionar sobre las propuestas metodológicas y pedagógicas que diseñan desde sus propias experiencias. De esta manera, el proyecto se ha convertido en un espacio de aprendizaje entre ellas y ellos mismos.

O sea, creo que vas creando tu propia metodología y lo que ves que funciona. Pero sí, creo que para mí Jeman Cine ha sido un espacio de aprendizaje para mí, para los compañeros, para los chicos... Creo que también son espacios semilleros que luego, haciendo como esta cadena de cosas que es la vida, pueden llegar a otros espacios y así (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

A raíz de la experiencia con iniciativas hermanadas, se proponen construir protocolos de convivencia para mejorar el trabajo en clave intercultural, el llegar a acuerdos colectivos y respetarlos para una vinculación cada vez más armónica entre el equipo, los participantes y la comunidad.

Son estas prácticas colectivas, sobre todo, en este tipo de proyectos de intervención comunitaria que son necesarias resaltar, para que estas se puedan replicar y dar continuidad en futuras ediciones.

Porque creo que es un proceso, más adelante tal vez serán los propios compañeros indígenas que dirijan esto y está chévere también, ¿no? Que todo sea como una evolución, un compartir, un aprendizaje. Los espacios interculturales también son positivos (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Horizontes y apuestas

Desde Jeman Cine, ven el cine comunitario como una alternativa de trabajo con distintos espacios sean educativos formales con escuelas y colegios, o iniciativas autogestivas en espacios situados en zonas periféricas urbanas, rurales.

Entonces, la importancia del cine comunitario, para mí, es como enseñar que el cine no solamente es el que ves películas de superhéroes en el cine, sino que es una herramienta que es muy útil ahora y que se puede usar de diferentes maneras, para visibilizar cosas, para expresar tus emociones, tus

Prácticas audiovisuales de los pueblos del Perú: orígenes indígenas y mirada amazonista

para mostrar creencias, mitos, cuentos, la realidad, las canciones” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Encuentran en este tipo de práctica audiovisual un espacio donde la diversidad de voces puede ser escuchada. En sus espacios formativos, intentan dar cabida a dinámicas participativas, toma de decisiones democráticas, entender el cine como un proceso: “No es todo tan inmediato, un taller no va a cambiar nada en realidad, salvo por ahí ayudar a que exista esta alternativa en el camino” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

De los talleres a los que yo he ido, de los talleres de Ícaro, de los talleres de Minkaprod, de los talleres de la Escuela de Cine Amazónico, o los talleres que también uno participa y también tiene una metodología y hay cosas que tú dices, wow, esta metodología me ha parecido muy chévere” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

En esa preocupación e indagación metodológica, se ha cuestionado el uso de referentes lejanos para el trabajo con comunidades indígenas, para lo cual buscan priorizar el uso de referentes propios y próximos. “¿Cómo hacer para mostrar las referencias visuales también creadas por pueblos indígenas, vídeos donde han participado indígenas o donde han participado adolescentes, ¿no?” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

En ese sentido reflexivo y autocrítico a la construcción de una metodología del proceso, la dimensión de la lengua es un tema central en su inter-aprendizaje y trabajo con comunidades indígenas. De esta manera deciden cambiar los roles de facilitación entre el primer taller (Pahoyan) y el segundo (Santa Clara) para que las sesiones de trabajo se lleven en su mayoría en lengua shipiba.

Porque antes nos enfocamos solamente en el cómo, la metodología con los alumnos... Pero luego nos dimos cuenta que también nosotros como maestros teníamos que tener también las cosas un poco más claras, ¿no? Sobre todo cuando hay personas que recién están trabajando con pueblos indígenas por primera vez, entonces hay como la metodología para los



profesores también (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Resalta en este proyecto la acumulación de referentes y la flexibilidad para responder a las particularidades de su intervención, esto debido a los vínculos y relaciones con otras iniciativas similares con quienes han podido compartir e intercambiar.

[...] enseñar la herramienta, y las infinitas posibilidades de sus usos. Tanto para, por ejemplo, promocionar cosas. Si tienes una, no sé, tienes, vendes tus bordados shipibos, mira, el audiovisual es importante. O para la comunidad, ¿quieres que vengan turistas? Pucha, un video puede ayudar a que se visibilice lo que hay acá, ¿no? La comunidad, si es que hay una denuncia... mira, ha pasado esto, un video puede ayudar a que tu testimonio pueda salir en las noticias o en internet, porque es algo que se ha generado acá” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Espacios de interaprendizaje, donde el cine y el audiovisual no sólo quedan en el debate de la creación de narrativas e imaginarios visuales, sino que ponen en discusión qué imagen han construido alrededor de las comunidades mismas, la representatividad y sobre los potenciales usos de estas herramientas.

ACAPE - Asociación de Cineastas de la Amazonía Peruana

La Asociación de Cineastas de la Amazonía Peruana (ACAPE)

es un gremio de cineastas de la Amazonía y/o que trabajan o tienen alguna vinculación con la Amazonía. Este fue ideado por ex alumnos y alumnas de la Escuela de Cine Amazónico (ECA) que coincidieron en la necesidad de forjar un espacio colectivo. ACAPE inició su camino con menos de diez integrantes en el 2019. Actualmente, está conformado por más de treinta integrantes, entre ellos, miembros indígenas y no indígenas, en su mayoría, nacidos en regiones amazónicas.

Somos un espacio, un colectivo de personas amazónicas o personas amazonistas, que trabajamos en la Amazonía y tenemos un proyecto en la Amazonía (...) o sea gente que ya tenga como un proyecto, como un horizonte amazónico, como un compromiso mayor con la Amazonía, con el espacio (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Las identidades de quienes conforman ACAPE son diversas. No existe una restricción identitaria respecto a quiénes pueden formar parte de la asociación. Asimismo, sus integrantes provienen de entornos urbanos, así como de comunidades indígenas, aunque en un menor porcentaje.

Nosotros somos actualmente 33 miembros, de esos 33 miembros 28 han nacido en regiones amazónicas, 4 han nacido en otros lugares del país, en regiones del país, y uno ha nacido en Lima [...] De esos 28 compañeros amazónicos, tenemos 7 compañeros que son de pueblos indígenas [...] 5 son

shipibos, un compañero es amahuaca y un compañero es asháninka. (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Un requisito principal para ser partícipe de la asociación es hacer cine o audiovisual en la Amazonía de forma sostenida y comprometida. “No solamente que uno pueda venir de fuera de la Amazonía simplemente a hacer un producto y se va, sino realmente que viva, que se sienta y que pueda tener ese poder de trabajar en la Amazonía” (Entrevista con Bernabé Mahua, 2023).

Entre sus integrantes se reconocen diferentes perfiles, edades y labores dentro del quehacer audiovisual que desarrollan. “Tenemos en el grupo cineastas, tenemos comunicadores audiovisuales, sociales, gestores culturales, compañeros que además de ser cineastas también tienen otros tipos de talentos. Como compañeros que son muralistas, compañeros que son ilustradores” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022). En ese sentido, la labor de ACAPE se desenvuelve entre el diálogo y articulación de una constelación de identidades, procedencias, oficios, generaciones y territorios de la Amazonía peruana.

Tramas en su andar

Un elemento constituyente de ACAPE es el paso de sus miembros fundadores por la Escuela de Cine Amazónico.



Foto: ACAPE

El papel de la ECA en la asociación resalta tanto como punto de encuentro, como detonante de procesos reflexivos desde el quehacer cinematográfico en el territorio amazónico. En ese sentido, la esencia de ACAPE nace como fruto de un espacio de democratización de las herramientas audiovisuales en la Amazonía y se orienta también desde esa apuesta que los unió y convocó a nivel colectivo. “Tenemos comisiones muy chéveres y con esta mirada de democratizar un poco la herramienta, porque nosotros también hemos sido producto de otros compañeros que han decidido democratizar la herramienta” (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Gabriela Delgado, la primera presidenta de ACAPE, resalta el rol político y crítico del cine para las y los miembros desde el inicio de su gestación.

ACAPE surge porque teníamos compañeros que habíamos estado en la Escuela de Cine Amazónico y queríamos formar un espacio, como un colectivo donde hayamos personas que vemos el cine de una mirada distinta ¿no? como el cine como una herramienta política, como una herramienta social, que queremos hacer cine en la Amazonía. También teníamos compañeros que habían tenido otras experiencias haciendo cine en la Amazonía y que se les pagaba como muy poco a la gente en producciones grandes [...] era como para defender nuestros derechos laborales, para conocernos entre toda la gente que hacemos cine, para hacer noches de cine en las calles, para articular, para articular sobre todo (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Como menciona Delgado, la necesidad de colectivizar las prácticas y demandas de los y las realizadores audiovisuales que estaban haciendo cine amazónico responde a múltiples factores. Una razón primordial en común ha sido la suma de esfuerzos para la transformación social a través del cine e incidir a nivel político tanto en la Amazonía, como en los espacios de disputa cinematográfica. Desde ACAPE se plantea un claro posicionamiento entre el cine gestado en la Amazonía y las problemáticas sociales que se despliegan en ese territorio. En ese sentido, se comparte un posicionamiento político del cine como detonante de procesos relevantes para construir horizontes más justos, visibilizar miradas y narrativas históricamente marginalizadas, y acompañar luchas.

Lo que tenemos claro es que el cine es una herramienta política importante para el desarrollo social, para el desarrollo cultural, para el desarrollo educativo del país, y de la Amazonía, que es el espacio geográfico que compartimos y que también tiene sus propias problemáticas. Es como una especie de activismo audiovisual. Involucrarnos, incentivar la creación de producciones audiovisuales realizadas acá. Igualmente, fomentar el trabajo colectivo, contribuir a la difusión (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Entre otras de las razones de ser de ACAPE se encuentra el fomento de la creación y difusión del audiovisual gestado y pensado en la Amazonía. Esto se desarrolla principalmente a través de la creación de espacios para su promoción y circulación. Asimismo, este aspecto se vincula a apuestas y compromisos de los y las propias realizadoras por retomar y visibilizar narrativas, miradas, espacios e identidades ajenas al cine hegemónico occidental, y en donde, a su vez, se pueden canalizar las problemáticas y demandas del movimiento indígena y amazónico.

ACAPE nació porque nosotros no teníamos realmente cómo difundir nuestros trabajos audiovisuales. Porque no había una canalización, mejor dicho, cada quien por su lado hacía su trabajo. Cada quien buscaba la manera de cómo llevar su trabajo, mejor dicho. Pero nosotros pudimos ver que a través de ACAPE nosotros podíamos

hacer eventos, ya sea talleres, ya sea eventos sociales, y llevar nuestros trabajos audiovisuales y hacer ver a la población. Y de una u otra manera también insertar la lucha del movimiento amazónico a través de nuestra asociación, para nosotros también que somos realizadores colaborar también en algún momento con los que nos necesitan (Entrevista con Bernabé Mahua, 2023).

Bernabé Mahua, cineasta shipibo-conibo y uno de los fundadores de ACAPE, señala el nexo inherente que tiene su quehacer cinematográfico con las preocupaciones por las problemáticas de su comunidad y su pueblo. Este horizonte de creación atraviesa y reúne a varios de los integrantes de ACAPE a través de apuestas políticas de transformación social desde sus proyectos audiovisuales, tanto individuales como colectivos, en donde la Amazonía, su gente, sus visiones de mundo y sus luchas se permean constantemente.

Yo creo que a través de pequeños cortometrajes podemos incentivar no solamente a las personas que no saben nuestra cultura, sino también a las personas que somos y podemos reflexionar que poco a poco estamos perdiendo nuestra costumbre, estamos perdiendo nuestra cultura (...) No se trata solamente en mi caso. Yo no trato solamente el tema de la problemática de los pueblos indígenas, sino también en la problemática comunal, como pueblo, qué es lo que estamos haciendo, qué es lo que estamos perdiendo ahora (Entrevista con Bernabé Mahua, 2023).

ACAPE como red y espacio de articulación ha fortalecido los

tejidos colaborativos entre los realizadores audiovisuales amazónicos que hoy son sus integrantes. Por otro lado, ha posibilitado mayores oportunidades de creación y visibilización de las producciones audiovisuales de sus miembros. A su vez, la importancia de la colectivización de esas apuestas en común les ha permitido gestar y disputar mayores espacios de participación en el cine a nivel nacional, así como ocupar espacios de representación en instancias institucionales o académicas, incluso fuera del territorio amazónico. Sobre esto, Bernabé Mahua menciona de su participación como representante de ACAPE en el Encuentro Internacional: Cine + Video de los Pueblos Indígenas organizado por la maestría en antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú:

El año pasado también tuve la experiencia de ser panelista en la PUCP compartiendo la experiencia (de ACAPE). Realmente esto me ha hecho como un realce en mi persona porque muchas veces no conocen la Amazonía, no conocen realmente cómo, cuál es la diferencia entre un realizador indígena y un realizador que está en la universidad estudiando y que nunca tuvo también quizás una experiencia de hacer un cortometraje (Entrevista con Bernabé Mahua, 2023).

Una de las aspiraciones de ACAPE ha sido el poder constituirse como asociación legalmente. Hoy, ACAPE ya tiene ese reconocimiento legal y tienen como horizonte seguir creciendo y articulando más esfuerzos en común. Por ello, durante esta última temporada, han realizado una

convocatoria para la adhesión de nuevos miembros que coincidan con su visión y proyecto.

Horizontes y apuestas

El trabajo de ACAPE se ha desplegado de forma mucho más activa en la región de Ucayali, tanto en Pucallpa, como en comunidades nativas de la región. En ella han realizado actividades de difusión tales como proyecciones y festivales, así como espacios de creación tales como laboratorios y talleres.

El año pasado hemos traído casi como tres, cuatro festivales también acá en Pucallpa. Y así estamos trabajando ahora. Este año hemos empezado con los jueves de cine o sábados de cine. Lo que hacemos ahora es proyectar nuestros trabajos o trabajos de otras personas también, quizás de otras compas de otras ciudades. Hacer ver el trabajo, ¿no? Y ahora lo que hacemos es llevar las películas a los parques gracias también a la municipalidad provincial. (Entrevista con Bernabé Mahua, 2023).

Una de las apuestas de ACAPE ha sido disputar los espacios hegemónicos de hacer cine en el Perú. Evidenciar que se está haciendo cine en la Amazonía y que hay muchas personas capaces y talentosas haciendo proyectos cinematográficos y gestión cultural en torno al audiovisual desde la selva peruana.

Junto a esto, han buscado valorizar el trabajo cinematográfico hecho en la Amazonía y ganar espacios de participación y decisión en su rubro.

El sueño es convertirnos en un espacio de articulación que también tenga una voz. Que en los debates también tengamos un espacio, porque siempre existe mucho de los de siempre, como la argolla que hace cine, la argolla que siempre gana los premios, no sé, el mismo círculo hegemónico pequeño burgués que hace cine. Pero como para visibilizar que hay otros espacios también, y otras personas que, desde otros lugares, estamos haciendo cine, como lo que es ACAPE. (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Además, ACAPE ha buscado incidir en escenarios concretos en torno a problemáticas sobre el cine nacional. En ese sentido, son parte de la dinamización de múltiples demandas sociales en diferentes escalas de forma aterrizada a la Amazonía. Tal es el caso de su adherencia a la exigencia al Estado central por una cinemateca nacional y cinematecas regionales. Así como, por otro lado, el formar parte del movimiento llamado Pucallpazo cultural, donde una serie de colectivos de artes y culturas se encuentran exigiendo al gobierno regional que destine un mayor presupuesto al sector cultural, dado que Ucayali es una de las regiones que menos presupuesto destina para cultura. “Lo que nosotros hacemos ahora es hacer movimientos culturales y si hay otras personas o otras asociaciones que están haciendo actividades también nos insertamos en ellos” (Entrevista con Bernabé Mahua, 2023).

Este entendimiento del cine como soporte político, colectivizado y con arraigo territorial, se ve reflejado en la propuesta educativa de la asociación. El vínculo entre educación y audiovisual es bastante claro por parte de sus miembros debido a la cercana vinculación con la ECA desde sus inicios. En ese sentido, desde ACAPE y su planteamiento educativo, se construye una apuesta por forjar caminos en torno a la auto-representación de poblaciones amazónicas, tanto indígenas como mestizas, con un especial énfasis en el trabajo con los jóvenes.

Nosotros dentro de ACAPE también vimos necesario de acá en Pucallpa ir formando a jóvenes. O sea, no solamente jóvenes, también las personas que sientan ese amor o que se sientan llamados de hacer eso y enseñar eso. Porque lo que nosotros buscamos muchas veces también es hacer talleres dentro de las comunidades, es que los mismos comuneros o los mismos jóvenes dentro de la comunidad sean los mismos protagonistas de contar sus historias, a su manera (...) Entonces para nosotros vemos que es necesario enseñar a los jóvenes para que ellos mismos sean protagonistas o portavoces de sus líderes o de las comunidades (Entrevista con Bernabé Mahua, 2023).

Para varios de los y las realizadoras de ACAPE, tanto la ECA como otros espacios formativos de cine o video realizados en la Amazonía fueron su primera aproximación al mundo audiovisual y han sido esenciales para determinar la decisión de dedicarse a dicho rubro hasta la actualidad.

Jóvenes cineastas integrantes de ACAPE como Karoli López, del pueblo shipibo-conibo y actual residente de la comunidad shipibo-conibo de Cantagallo en Lima, afirman la relevancia que tuvieron los talleres sobre creación audiovisual que recibieron en su adolescencia para descubrir su vocación en el cine.

Antiguamente, en Cantagallo, venían muchas personas a dar charlas, talleres, talleres de mimo, de clown, de conversar sobre audiovisual, de muchas cosas, de verdad un montón. Entonces me encantaba ir a muchos de ellos, entonces pues conocí a Elizabeth en uno [...] ella nos invitó a grabar todo lo que nosotros quisiéramos, teníamos una pequeña cámara, empezamos con 12, 13 niños, terminamos solamente 3 juntos, Christy Cooper Silvano, Tony Valles y mi persona, yo. Los 3 empezamos a grabar, nos turnamos, contábamos sobre nuestra identidad, sobre la cultura, sobre cómo es vivir en Cantagallo, todo lo que abarca [...] Creo que con eso despegamos, la verdad. Fue nuestro primer corto, fue muy bacán para tener nuestra edad y encima para hacer nuestro primer corto (Entrevista a Karoli López, 2023).

Así también lo señala Delgado, en donde frente a la carencia de espacios institucionales de enseñanza de cine o comunicación audiovisual en la Amazonía, los talleres de cine impulsados por diferentes organizaciones de sociedad civil fueron fundamentales para disparar el interés y el quehacer cinematográfico en los y las ciudadanas amazónicas que participaron de estos procesos. Por ello, ACAPE se plantea continuar con la construcción de estos caminos a través de su propuesta formativa.

En la Amazonía, no existen universidades que te enseñen cine. A las justas acá (Pucallpa) tenemos una universidad que tiene ciencias de la comunicación. Por ejemplo, la UNIA, que es la Universidad Nacional Intercultural, que ha sido creada para pueblos indígenas, ni siquiera hay carrera de ciencias de la comunicación. Entonces, al final, en la práctica y en los talleres de cine son donde la gente tiene este acercamiento. Por ejemplo, en julio tuvimos talleres de cine comunitario, y dentro del equipo también había compañeros que son indígenas. Y algo interesante fue que muchos dijeron que ellos habían llegado al mundo del cine también con talleres. Antes fueron alumnos y ya les tocaba enseñar cómo meter ese bichito dentro de la gente, y también ahí, el bichito del arte en general (Entrevista con Gabriela Delgado, 2022).

Parte de la visión política de ACAPE se transmite desde la metodología pedagógica con la que trabajan en los talleres de cine y producción audiovisual. En ese sentido, al trabajar con poblaciones indígenas, enfatizan en un abordaje pertinente culturalmente desde los principios de la interculturalidad, en donde promueven que los mismos realizadores indígenas sean quienes facilitan esos talleres, o personas con una experiencia especial en trabajo con perspectiva intercultural.

Yo estoy dentro de la educación de ACAPE porque realmente cuando de repente una persona desconocida va a dar talleres en una comunidad, si no es una persona que puede entender o que puede hacer entender a la comunidad, no hemos hecho nada tampoco. En este caso es por eso que yo estoy dentro de la educación de ACAPE

también, dentro de ese grupo, porque es necesario (Entrevista con Bernabé Mahua, 2023).

En suma, ACAPE retoma la importancia de forjar caminos de democratización de las herramientas audiovisuales y la enseñanza de su uso con la finalidad de generar más procesos de auto-representación, así como de sembrar nichos de futuros realizadores audiovisuales en la Amazonía. De esta forma, la asociación otorga, no solo procesos formativos y de acercamiento al audiovisual, sino también ofrece caminos colectivos para continuar construyendo proyectos o sumarse a iniciativas y horizontes políticos una vez terminados los talleres.





**CONCLUSIONES:
HACIA UNA
MIRADA PROPIA**

Después de este recorrido por las experiencias colectivas que tomamos como casos de estudio durante esta investigación, hemos hecho un balance tomando en cuenta las reflexiones teóricas que hicimos durante la primera etapa y un análisis colectivo a partir de los rasgos que arrojó el trabajo de campo.

Es importante mencionar que esta investigación hace parte de una cadena de trabajo colectivo en torno al audiovisual comunitario y alternativo en Perú. La primera de ellas tuvo como fruto un catálogo de materiales audiovisuales relacionados a la defensa del territorio en Perú, y una de las conclusiones fue que existía una tendencia hacia el audiovisual comunitario y en colaboración. La segunda investigación indagó sobre esta línea tomando en cuenta una decena de casos de estudio, y nos mostró que dicha tendencia en el cine comunitario de colaboración estaba muy cercana al mundo indígena y particularmente al territorio amazónico. Es por eso que en este tercer trabajo nos llama mucho la atención pero no nos sorprende la presencia de experiencias amazónicas que están marcando la pauta en cuanto a la producción audiovisual que atraviesa el mundo indígena comunitario.

En este sentido consideramos que el recorrido que hemos hecho por cada uno de los casos nos ofrece una suerte de fotografía de los principales intereses exploraciones y proyecciones del audiovisual peruano específicamente situado

desde y para los pueblos y comunidades de matriz indígena. A continuación, planteamos algunas ideas para continuar la conversación, especialmente, sobre el protagonismo creciente de la Amazonía y sus habitantes dentro del panorama cinematográfico y audiovisual peruano.

Si bien el planteamiento inicial de esta investigación giró en torno a la noción de prácticas audiovisuales indígenas hemos podido constatar que el tema de lo indígena en el Perú sigue un carril distinto al de sus homólogos o vecinos latinoamericanos. Esto se reflejó en cierta ambigüedad en las respuestas ante la pregunta de qué es o de si existe el cine indígena en Perú. Sin embargo, mientras desarrollamos este proyecto (2023) el Ministerio de Cultura a través de la DAFO agregó una categoría más a los estímulos económicos destinados al cine y al audiovisual: el Concurso Nacional de Video y Cine indígena comunitario, dirigido a “asociaciones, comunidades indígenas, campesinas u originarias y de localidades del pueblo afroperuano”. Es interesante observar, en dicho planteamiento, la fusión de categorías como indígena y comunitario, y lo será aún más cuando las producciones seleccionadas muestren sus resultados. Todavía es muy prematuro para dar cuenta de lo que esto podría significar para las comunidades, pero lo que sí podemos observar es cierto reconocimiento a estos otros modos de producción que enfatizan la solidaridad, las redes de apoyo y el cuestionamiento a la verticalidad que están muy presentes en América Latina.

Consideramos que es muy positivo que se mantengan e incrementen los incentivos públicos, y que el Perú no desestime esfuerzos en consolidar políticas de fomento a la(s) cultura(s), pues es tanta su diversidad étnica y territorial, que sin duda será grande el aporte que puede brindar a la conversación regional, siempre expectante a lo que pueda surgir de aquí.

Ahora bien, el desplazamiento del predominio audiovisual, por así decirlo, del mundo andino hacia el mundo amazónico es uno de los aspectos que más destacamos de este proceso de investigación. En este sentido, el orden en el que hemos expuesto cada uno de los casos, responde en cierta manera a cómo estamos leyendo la historia del audiovisual con horizonte comunitario en Perú, y de sus expresiones originarias o indígenas en particular.

Encontramos, primero, un hilo conductor entre las experiencias previas como PRATEC y CHIRAPAQ, desde el mundo andino, como grandes gestores de metodologías y procesos que formaron toda una generación audiovisual que actualmente sigue activa. Por supuesto, el papel de la Escuela de Cine Amazónico, pero antes de TV Cultura, es fundamental para comprender el florecimiento de la actual generación de realizadoras y realizadores en dicho territorio.

Iniciamos con Radio Ucamara por concebirse como un medio indígena pero que con el tiempo fue desplazándose hacia un lugar de mediador para el diálogo intercultural. Le sigue Sacha Cine, que desde la metrópolis amazónica que es Iquitos, levanta el diálogo e impulsa la formación audiovisual con la comunidad.

Después, encontramos experiencias enfocadas a la revitalización lingüística. La amazonía y los pueblos y nacionalidades originarias que la habitan han estado permanentemente amenazados por la presión occidental no sólo en términos de la explotación de sus bienes comunes naturales, sino de la imposición del castellano como lengua oficial. Es por eso que encontramos muy valioso el esfuerzo de la Minga Kapanawua y Bishu Cine.

El recorrido cierra con Jeman Cine en sus esfuerzos por abrir sendero para el cine comunitario desde Pucallpa, y con la experiencia reciente de ACAPE, que se concibe como un espacio de realizadores y realizadoras amazónicas y amazonistas, en el sentido de habitar la región y sentir compromiso político hacia ella desde su práctica audiovisual.

Uno de los aspectos que resaltamos en cuanto a las imágenes -en movimiento- propias que se están formando en el Perú contemporáneo es cierta subjetividad atravesada por lo territorial y también por lo identitario que aquí reconocemos como amazonista.

Una subjetividad política y audiovisual que se teje a partir de redes de complicidad y colaboración entre jóvenes realizadores y realizadoras de la ciudad y las comunidades prioritariamente indígenas de la región amazónica. Y también en la certeza desde las experiencias de la amazonía de una mirada propia situada y estrechamente relacionada a las características del territorio punto una mirada amazonista. Pero, ¿qué es la mirada amazonista?, ¿hacia dónde apunta?

En este panorama audiovisual, siempre en movimiento, encontramos que hay un una especie de doble epicentro entre dos ciudades clave: Iquitos y Pucallpa. Ciudades que geográficamente están separadas por una distancia significativa, pero que mantienen una comunicación bastante fluida a través de los ríos que atraviesan la amazonía peruana, especialmente el Ucayali. No es de extrañarse, considerando que Lima se encuentra lejos de ambas, no sólo en términos geográficos sino también en cuanto a cobertura de servicios, lo cual ha permitido que los circuitos culturales que ahí surgen se sostengan en la autogestión y el intercambio regional.

Además, más allá de las decenas de naciones originarias que habitan el territorio amazónico, cada una con su idioma, modo de vida y expresiones culturales propias; existe una subjetividad amazónica, precisamente, que se refiere a ser parte de dicha región.

En este sentido encontramos que a nivel simbólico y material esta identidad arraigada en lo territorial tiene bastante peso no sólo en los modos de producción sino en las representaciones en términos estéticos y políticos, que puede apreciarse en sus películas. Por ello, la evolución hacia la noción “amazonista” es especialmente interesante si consideramos la diversidad de subjetividades que cohabitan en un mismo territorio, y que están vinculadas a él más allá del origen étnico.

La mirada amazonista, como podemos observar especialmente en el caso de ACAPE, es además una mirada comprometida políticamente, que reivindica el uso del audiovisual como herramienta política, para denunciar, acompañar y generar procesos de transformación social. Es notable la tendencia hacia la organización de un gremio que reconoce dicha diversidad, mezclando realizadores y realizadoras de las comunidades originarias de la Amazonía, con quienes sin haber nacido ahí mantienen un vínculo sincero con el territorio, atravesado por el compromiso político y las necesidades creativas.

Nos parece importante señalar que esta mirada amazonista puede ser entendida como una mirada biorregional, a la luz de ciertas ideas de la ecología política. Es decir, considerar la dimensión socioambiental y territorial que hemos abordado como una de las principales variables en las investigaciones sobre prácticas audiovisuales con horizonte comunitario en el Perú.

Es decir, un marco de análisis que no necesariamente parte de la dimensión étnica o identitaria definida, sino de la subjetividad que implica habitar una bio-región tan inmensa como la amazónica, con su propia carga política, histórica y cultural.

Otro aspecto no menos importante que nos gustaría mencionar en estas conclusiones es más bien una autocrítica como equipo de investigación y es que por las características de la muestra de casos y los contactos clave que encontramos para acercarnos a ellos no logramos tener un equilibrio entre voces de compañeras y compañeros. Sin embargo no dejamos de reconocer que en la totalidad de los casos de estudio aquí presentados la presencia y aporte creativo de las compañeras ha estado presente. Nos parece que para futuras investigaciones podemos profundizar aún más, con un enfoque de género más claro, en la mirada amazonista de la que aquí hablamos.

Además, una bio-región que excede las fronteras nacionales, con sus propias dinámicas. Habrá que seguir prestando atención a esta realidad, entonces, con una mirada panamazónica con una vitalidad propia que indudablemente se está manifestando a través del audiovisual y el cine que comparte un horizonte comunitario.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

Chirapaq (2018). Con Voz E Imagen Propia Chirapaq: Lima.

Couldry, N. (2004). Theorising Media Practice. *Social Semiotics*, vol. 4, núm.2, pp115-132.

Couldry, N. (2008). Mediatization or mediation? Alternative Understandings of the emergent space of digital Storytelling. *New Media & Society*, vol. 10, núm. 3, pp. 373-391.

Cordova, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América latina. *Comunicación y medios* 24, 81-107.

Cyr, C. (2017). El cine indígena en el continente americano: presencia y visibilidad en el espacio público¹. En Alperstein, D. D., Rojo, D. L., Mantecón, Á. V., & Pérez, A. Z. *Variaciones sobre cine etnográfico*. UAM-A.

Ginsburg, F. (1994). Embedde Aesthetics: Creating Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology*, vol. 9. 3pp. 365-382.

Kummels, I. (2011). Cine indígena: video, migration and the dynamics of belonging between Mexico and the USA". En Sarah Albiez, Nelly Castro, Lara Jussen y Eva Youkhana (eds.), *Ethnicity, Citizenship and Belonging: Practice, Theory and Spatial Dimensions*, Frankfurt a. M., Vervuert, pp. 259-281.

León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123.

León, C. (2017). Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas. *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo*, 9, 61.

Martín-Barbero, J. (2003). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de cultura económica.

Mateus Mora, A. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Medellín: La carreta Cinematográfica.

Mora, P. (2015). La autorepresentación audiovisual indígena en Colombia. En MORA, Pablo, et al. Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia. Cinemateca Distrital, 2015.

Paillan, J. (2013). Caminando hacia nuestra propia representación en la imagen. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, 145-168.

PRATEC (1988) Agricultura andina y saber campesino.

Rengifo Grimaldo (2015). "Epistemología de la educación comunitaria andino-amazónica: notas. En Educación comunitaria: oportunidad de aprendizaje permanente". *Revista Tarea* edición 90. Lima: TAREA.

Sanjinés, I. (2013). Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio. *Revista Chilena de Antropología visual* (21), 32-50.

Schiwy, F. (2005). Entre el multiculturalismo e interculturalidad: video indígena y descolonización del pensar. En: J. Salomón, *Construcción y poética del imaginario boliviano*. La Paz: Asociación de Estudios Bolivianos.

Schlenker, A. (2012). Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico. En *Calle 14: Revista de investigación en el campo del*

arte, 6(8), 128-142.

Wortham, E. (2013). *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community, and the State*, Durham, Duke University Press.

En línea:

Valdivia, F. (2012). Inin Sheka, el primer cineasta indígena amazónico del Perú. Recuperado de: <https://www.servindi.org/actualidad/59690>

Entrevistas

Renzo Alva (2022).

Luis Chumbe (2022).

Gabriela Delgado Maldonado (2022).

Pedro Dinos (2022).

Bernabé Mahua (2022).

Leonardo Tello (2022).



Edición

Luz Estrello

Redacción de contenido

Evelyn Calderon

Luz Estrello

Julio César Gonzales Oviedo

Natalia Maysundo

Fotografía

David Escalante

Luz Estrello

Gráfica

Espacio Abierto

Diagramación

Luz Estrello

Colectivo Maizal

elmaizal.comunicacion@gmail.com

