

Cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala en el siglo XX

*Community-based Cinema
by First Nations Communities
in Abya Yala in the XX Century*

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ

pschroeder@amherst.edu

<http://orcid.org/0009-0007-6445-9434>

Amherst College, EE.UU.

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 5, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
mayo 16, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2023

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i26.400](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i26.400)

RESUMEN / Este ensayo ofrece una breve historia del cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala durante el siglo XX, un cine hecho por, sobre y para las comunidades que lo producen. Como trasfondo, primero repaso las representaciones indianistas e indigenistas que el cine occidentalizado de las Américas hace de los pueblos originarios. Luego trazo la evolución del cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala en dos periodos: uno en 16mm y Súper 8 entre los años 1960 y 1980, y otra en formato de video análogo en los años 90. Un próximo artículo se encargará del periodo digital en el siglo XXI.

PALABRAS CLAVE / Cine comunitario, pueblos originarios, Abya Yala, siglo XX.

ABSTRACT / This essay offers a brief history of community-based filmmaking by first nations communities in Abya Yala during the 20th century, a cinema made by, about, and for the communities that produce it. As context, I first review indianist and indigenist representations of First Nations communities in the Europeanized cinemas of the Americas. I then trace the evolution of community-based filmmaking by First Nations communities in Abya Yala, from a first period in 16mm and Super-8 formats between the 1960s and the 1980s, to a second period in analog video in the 1990s. A future article will consider a third digital period in the 21st century.

KEYWORDS / Community-based filmmaking, First Nations, Abya Yala, 20th Century.

FIGURA 1. *Susurros de muerte*
(*Qati qati*, Reynaldo Yujra, 1999).



En su influyente manifiesto “Por un cine imperfecto”, Julio García Espinosa (1970) planteó la siguiente pregunta: “¿Qué sucede... si la evolución de la técnica cinematográfica hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos?”. Hoy día la pregunta ya no es hipotética. Gracias a la revolución digital, el cine ha dejado de ser privilegio exclusivo de unos pocos para convertirse en posibilidad de muchos, incluyendo comunidades autogobernadas que se autorepresentan a través de un cine comunitario hecho desde la perspectiva de la comunidad, con la participación de la comunidad, y para el disfrute y beneficio de la comunidad.

Esta definición resume varias definiciones que he venido aprendiendo recientemente, por ejemplo en un taller sobre cine de pueblos originarios con Alberto Cuevas Martínez (2021) de la UNAM; en libros y artículos académicos de investigadoras como Amalia Córdova (2017), Erica Cusi (2013) y Freya Schiwy (2009); y en conversaciones y conversatorios con comunicadores sociales y artistas como María Elena Benites (comunicación personal, 21 de junio de 2022) del Grupo Chaski en Perú (“desde la comunidad y para el disfrute de la comunidad”), y Hery Colón Zayas (2022) de la Casa Comunitaria de Medios en Puerto Rico (“desde, por y para la comunidad”). Paralelamente, he estado colaborando con Casa Pueblo, una organización comunitaria en Puerto Rico, y toda esta experiencia me ha llevado a valorizar el gran aporte que hacen las comunidades de pueblos originarios y no-originarios a las prácticas de

autogestión, autorepresentación y autodescolonización en Abya Yala.

La investigación responde directamente a los movimientos de liberación y democratización que han convergido en los últimos años, movimientos como el Black Lives Matter, #MeToo y #NiUnaMenos, movimientos LGBTQI, y movimientos de pueblos originarios. Me di cuenta de que mucho del cine comercial y de autor que privilegiamos en la academia forma parte directa o indirecta de lo que bell hooks (2015) llama “el patriarcado capitalista, imperialista y racista”.

Consciente de esta situación, decidí ofrecer un seminario sobre cine comunitario y también propuse un panel para la conferencia del Latin American Studies Association (LASA) de 2022. En el seminario me acompañaron Briana Cajamarca, Diego Duckenfield-López, Nichole Fernández, Maya Foster, Maddeline Heim y Liz Tran. En el panel de LASA, por su parte, todes éramos en ese momento miembros del comité editorial de Cinegogía, un proyecto de humanidades digitales que reúne materiales pedagógicos y de investigación sobre el cine de América Latina. Reighan Gillam (2022) presentó sobre circuitos de cine de comunidades afrodescendientes en Brasil; Michelle Farrell (2021) sobre la construcción de una comunidad diaspórica cubana a través de la producción de *Sueños al pairo* (José Luis Aparicio Ferrera y Fernando Fraguela Fosado, 2020); Bridget Franco sobre los más recientes recursos pedagógicos en Cinegogía, enfocados en las representaciones de afrodescendientes y de pueblos originarios en Abya Yala (Arteaga et. al., 2022); y yo sobre el cine comunitario de pueblos originarios, la base de este ensayo. Finalmente, Claudia Arteaga, experta en cine andino, formuló preguntas al concluir nuestras ponencias y facilitó el intercambio de ideas y conocimientos (Arteaga et. al., 2022).

Me considero un aliado de pueblos originarios, afrodescendientes y campesinos, y por eso prefiero utilizar “pueblos originarios” en lugar de “indígena”, porque no todos los pueblos originarios aceptan el término “indígena” debido a su asociación a los vocablos “indio” e “indigente”. Abya Yala,

por su parte, tiene varios significados. Según Emil’ Keme (2018), el concepto

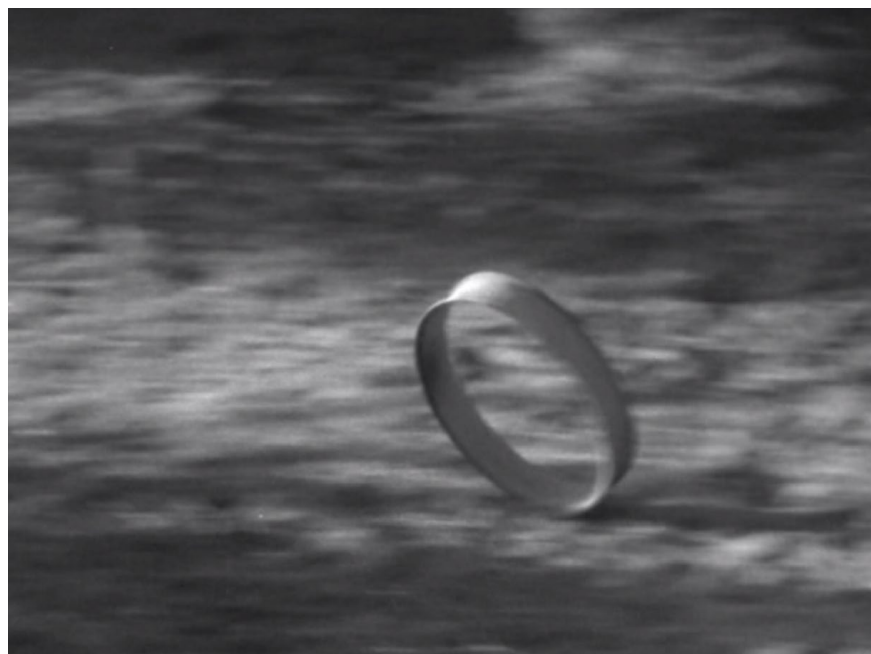
proviene de la cosmogonía de la población Guna, una nación indígena en la región de Guna Yala (o la tierra de los Guna), formalmente conocida como San Blas en lo que hoy es Panamá. Abiyala en el idioma Guna significa “tierra en plena madurez” o “territorio salvado” [...] Abiyala es, además, el nombre que los Guna emplean para referirse a lo que para otros es hoy día, el continente americano en su totalidad. El concepto llegó a tener una repercusión continental luego de que el líder aymara, Takir Mamani, uno de los fundadores del movimiento indígena Tupaj Katari en Bolivia, llegara a Panamá [...] Mamani se reunió con los “saylas” o autoridades Guna en la isla de Ustupu, [quienes] le encomendaron entonces a Mamani que difundiera este mensaje a líderes y representantes de otras naciones indígenas con el objetivo de emplear el “verdadero nombre” del continente (pp. 21-22).

Por lo tanto, cuando utilizo las categorías “Latinoamérica” y “las Américas” lo hago para referirme específicamente a las culturas nacionales europeizadas que predominan en el continente. Finalmente, utilizo “cine” como una categoría abierta que incluye formatos y géneros audiovisuales de todo tipo, desde el cine etnográfico de rescate (salvage ethnography) hasta el largometraje de ficción.

CINE INDIANISTA E INDIGENISTA: 1900-1950

Antes de pasar al cine comunitario de pueblos originarios, conviene repasar los dos tipos de representaciones de pueblos originarios que han prevalecido en la historia del cine: la indianista y la indigenista. Ambas son posturas o miradas exógenas, en la tradición del doble discurso colonialista que cristaliza durante el debate entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda en la Junta de Valladolid de 1550 y 1551. En este primer debate moderno sobre los derechos humanos, Sepúlveda se basó en los Caribes para definir a todos los individuos y pueblos originarios como animales salvajes que requieren sometimiento. Por su parte, de las

FIGURA 2. *Sombras intrépidas*
(*The Intrepid Shadows*, Al Clah, 1966).



Casas se basó en los Taínos para definir a todos los individuos y pueblos originarios como nobles inocentes e ingenuos que hay que asimilar al cristianismo para que sean plenamente adultos. Ambas son posturas exógenas —tanto la indianista de Sepúlveda como la indigenista de Bartolomé de las Casas— y ambas están lejos de las posturas endógenas de las producciones del cine comunitario de pueblos originarios de hoy día.

Durante el cine mudo (1890-1930), la representación de pueblos originarios es en su mayoría indianista, como en *Ao Redor do Brasil* (Thomaz Reis, 1932): personajes sin voz y sin mayor relevancia narrativa aparte de ser accesorios a la narrativa central de criollos, mestizos y europeos. Las películas indigenistas, en contraste, son una pequeña minoría. Son películas que *ventrilocuiizan* la cultura de pueblos originarios con palabras, valores y cosmovisiones criollas, como por ejemplo *El último malón* (Alcides Greca, 1916), sobre la mayor sublevación de un pueblo originario en la historia de Argentina, ocurrida en 1904; *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, 1917), sobre la aparición de la Virgen María/Tonantzin a Juan Diego; y *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930), sobre

una princesa Aymara que se enamora de un capitán español (Schroeder Rodríguez, 2020).

En el otro extremo geográfico de Abya Yala, en los territorios Inuit del Ártico, el caso más pulido del indigenismo en el cine mudo es el famoso docudrama *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922) sobre la vida cotidiana de una familia Inuit en el Ártico. La película contó con la colaboración de la comunidad Inuit en el guion, la filmación, el revelado de la cinta, la edición y la promoción. Es por lo tanto una película hecha con la comunidad Inuit, pero para un público blanco. Encima, la colaboración con la comunidad Inuit no fue horizontal, sino que respondió a la visión que el director tenía de los Inuit como párvulos inocentes; por ejemplo, cuando el protagonista se sorprende por la novedad de un tocadiscos, a pesar de que en la realidad profilmica el actor no profesional Allakariallak conocía y sabía manejar esta tecnología (Raheja, 2007).

En el Hollywood de los años 30 y 40, el indianismo perdura principalmente a través del género Western. En América Latina, en cambio, el indianismo cede al indigenismo tras el éxito de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935), y culmina en los años 40 en melodramas que privilegian narrativas de sacrificio y sufrimiento, como en *María Candalaria*

(Emilio Fernández, 1943) y **Río Escondido** (Emilio Fernández, 1947).

A partir de los años 50, el cine de autor matizará el tono melodramático de este indigenismo de estudios. **Kukuli** (Luis Figueroa Yábar, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, 1961), por ejemplo, es el primer largometraje en usar diálogos en kichwa. Sin embargo, **La nación clandestina** (Jorge Sanjinés, 1989) es la película que representa lo mejor del cine criollo de autor sobre pueblos originarios, en gran medida porque su director adoptó la perspectiva Aymara y porque adoptó metodologías de trabajo comunitario, aprendidas de las mismas comunidades Aymaras con las que trabajó. Aunque, hasta el día de hoy, gran parte del cine de autor criollo perpetúa la mirada colonialista del indigenismo, como lo evidencia **Roma** (Alfonso Cuarón, 2018), una película por lo demás excelente (Schroeder Rodríguez, 2020).

CINE COMUNITARIO EN 16MM Y SÚPER 8 (1960-1980)

Como bien lo ha señalado Alfonso Gumucio Dagron (2014), el cine comunitario alienta “un proceso de participación que generalmente es más importante que los productos” (p. 19). Es concretamente un proceso de participación colaborativo y horizontal, a diferencia del cine comercial y de autor donde la participación y colaboración se dan a través de relaciones verticales de poder, usualmente mediadas por capital. Dicho de otra manera, el cine comunitario es aquel que se produce desde la perspectiva de la comunidad, con la participación de la comunidad, y para el disfrute y beneficio de la comunidad, todo a través de un proceso democrático de diálogo y colaboración horizontal que busca el consenso.

La ruptura con el cine indianista e indigenista en Abya Yala comienza en 1966, con un proyecto de transferencia de tecnología de 16mm a una comunidad Diné (Navajo). El proyecto fue ideado por John Adair y Sol Worth, pero los siete cortos que salieron del proyecto fueron concebidos, escritos, filmados, revelados y editados de forma colaborativa

por los propios Dinés. Entre los cortos destacan: **Sombras intrépidas** (*The Intrepid Shadows*, Al Clah, 1966) [FIGURA 2], **Una tejedora navajo** (*A Navajo Weaver*, Susie Benally, 1966) y **El espíritu de los navajos** (*The Spirit of Navajos*, Maxine y Mary Jane Tsosie, 1966). El primero es sobre el mundo metafísico, y utiliza formas experimentales en la cinematografía y en la edición para crear una atmósfera onírica apropiada para el tema explorado. El segundo cortometraje es sobre la cultura material, en concreto los pasos necesarios para tejer una alfombra: la cría de ovejas, la producción de pigmentos, y el tejer mismo, todo a un ritmo pausado que valoriza el proceso y el tiempo invertido en la creación de una obra de arte. El tercer y último documental es sobre las prácticas de reciprocidad en lo que Cardona-Arias (2012) llama “las relaciones médico-paciente-naturaleza” (p. 640).

Veinte años más tarde, algo muy parecido ocurre en Oaxaca cuando Luis Lupone, María Eugenia Tamés y otros empleados del Instituto Nacional Indigenista organizaron el Primer Taller de Cine Indígena en México con la comunidad Ikoots; en particular con las hermanas Elvira y Teófila Palafox Herranz. De ese proyecto de transferencia de tecnología audiovisual surgieron tres cortos, todos ellos concebidos, escritos, filmados y editados de forma colaborativa por las propias mujeres Ikoots. Para ellos se utilizaron Súper-8, lo que les otorga una distintiva paleta de colores saturados y el característico sonido de la cámara grabando su propio funcionamiento. Un corto, **El cuento del Dios del rayo** (*Teat Monteok*, Elvira Palafox Heranz, Guadalupe Escandón y Timotea Michelín, 1985), entreteje la historia del Dios del rayo que una abuela le narra a su nieta, con escenas paralelas de la rutina de los pescadores del pueblo, anclando así el trabajo diario al mundo metafísico [FIGURA 3]. Otro corto es **La vida de una familia Ikoots** (*Leaw amangoch tinden nop Ikoots*, Teófila Palafox Herranz, Justina Escandón y Juana Canseco, 1985), sobre la economía autosostenible de una familia Ikoot, filmada con un estilo realista apropiado para el tema. Finalmente, **Una boda antigua** (*Angoch tonomb*,

Elvira Palafox Heranz, Guadalupe Escandón y Timotea Michelín, 1985) explora las tradiciones de emparejamiento entre jóvenes y el rol central de las familias en ese proceso. Es decir, son los mismos tres temas de los cortometrajes Dinés: el mundo metafísico, la cultura material, y las prácticas de reciprocidad (o en el caso concreto de *Una boda antigua*, lo que puede ocurrir cuando se deja de practicar una forma de reciprocidad entre familias). En su conjunto, estos primeros experimentos en Dinétah y en Oaxaca construyen personajes reales con agencia propia y profundidad psicológica, y rompen con dos tropos indigenistas recurrentes: el sacrificio y el sufrimiento. De esta experiencia en Oaxaca surgirá el Proyecto de Transferencia de Medios del Instituto Nacional Indigenista (INI) de México, el cual discuto más adelante.

CINE COMUNITARIO EN VIDEO ANÁLOGO (1980-1990)

A mediados de los años 80, irrumpen en el mercado nuevas cámaras de video análogo con sonido integrado, una tecnología aún más económica que la del Súper-8. Desde 1985 (fecha en que debutan las cámaras VHS-C de JVC y Handicam de Sony), y hasta más o menos 2007 (fecha en que debuta el iPhone), casi toda la producción de cine comunitario en Abya Yala se hizo en video análogo. Gracias a esta revolución análoga de acceso (la próxima será la digital) se pudieron gestar proyectos más ambiciosos de transferencia de tecnología audiovisual que con la tecnología de 16mm y Súper-8. Justamente de esta era de video análogo (1980-1990) nos llega la categoría ‘video indígena’, una categoría que todavía circula a pesar de sus limitaciones y de los prejuicios que encierra.

Durante este periodo de video análogo, y en respuesta a un auge de ataques colonialistas a pueblos originarios en todo el continente, surge un cuarto tema recurrente en el cine comunitario de pueblos originarios: la denuncia de atropellos al buen convivir, y muy en particular los atropellos al derecho a la vida, a la salud, a la paz y a la comunicación.

Los proyectos más conocidos de este periodo son el Vídeo nas Aldeias en Brasil, el Centro de Formación y Realización Cinematográfica en Bolivia (CEFREC), y el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas del Instituto Nacional Indígena en México (TMA). Todos comienzan a finales de los años 80 como proyectos exógenos de transferencia de tecnología audiovisual, y transitan en pocos años a ser proyectos endógenos de capacitación audiovisual controlados por las propias comunidades originarias.

VÍDEO NAS ALDEIAS (VNA, 1987-, BRASIL)

La ONG Centro de Trabajo Indigenista (CTI), fundada en 1979, inauguró en 1987 el proyecto Vídeo nas Aldeias con la comunidad Nambiquara en Mato Grosso, y muy pronto el Proyecto se amplió a otras comunidades de la Amazonía. La producción de VNA sobrepasa cien títulos y se puede dividir en dos partes. La primera ocupa los años 90, cuando los cofundadores del proyecto, Vincent Carelli y Dominique Gallois, buscaron filtrar la realidad de las comunidades originarias a través de un lente estético occidental con “una buena dosis de ingredientes del cine clásico” (Queiroz, 2013, p. 45). Un ejemplo de esta fase es la primera producción de VNA, *La fiesta de la niña* (*A Festa da Moça*, Vincent Carelli, 1987), sobre una ceremonia de iniciación de una adolescente en la comunidad Nambiquara [FIGURA 4]. Efectivamente, hay mucha voz en off omnisciente y algunas tomas tradicionales del paisaje. Sin embargo, lo más interesante es lo que ocurrió después de filmar la ceremonia, pues revela que desde el comienzo de estos proyectos de transferencia de tecnologías audiovisuales, los pueblos originarios han buscado autorrepresentarse. Cuando la comunidad se reunió para ver la grabación de la ceremonia, se decidió que estaba mal que los cuerpos no estuvieran debidamente pintados. Entonces decidieron volver a hacer la ceremonia con los cuerpos debidamente pintados, pero también con más comunidades

FIGURA 3.
El cuento del Dios del rayo (Teat Monteok, Elvira Palafox Heranz, Guadalupe Escandón y Timotea Michelin 1985).



invitadas, más variedad musical, juegos y una buena dosis de humor ausente de las producciones indigenistas.

Una segunda fase comienza aproximadamente en el año 2000, cuando VNA se independiza del CTI y las comunidades originarias asumen el control pleno de su autorepresentación. En esta nueva fase, “filmar el tiempo de espera y el espacio vacío se vuelve tan, o más importante, que filmar la acción” (Queiroz, 2013, p. 45). Un buen ejemplo de ello es *En el tiempo de las lluvias* (*No Tempo das Chuvas*, Isaac Pinhanta y Wewito Piyãko, 2000), sobre la vida cotidiana en la comunidad Ashaninka de Rio Amônia durante la temporada de lluvias. El film comienza con el equipo de filmación reflexionando sobre su trabajo audiovisual anterior y presente, y lo mismo harán los demás personajes reales, describiendo y reflexionando sobre una variedad de trabajos: la construcción de canoas, el recogimiento y procesamiento de semillas de murumuru para vender, la recopilación de materiales para hacer cestas, la forma de pescar, y en general, la vida sostenible que llevan en armonía con los ciclos de la naturaleza, todo enmarcado por momentos de alegría y despreocupación que son más importantes que las faenas en sí.

CENTRO DE FORMACIÓN Y REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA (CEFREC, 1989-, BOLIVIA)

El CEFREC tiene, como muchos proyectos de cine comunitario, antecedentes en la radio comunitaria, y en el caso de CEFREC en particular, en proyectos audiovisuales con comunidades de mineros y de mujeres Aymaras. Es un equipo que ha tenido un impacto por encima de su tamaño gracias a sus alianzas desde 1992 con la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), algo que discuto más adelante; y desde 1996, con la CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia). Como lo explica Iván Sanjinés Saavedra, fundador de CEFREC,

Nuestro trabajo no es solo como CEFREC. Si bien tenemos una parte institucional propia, todas las decisiones se hacen de forma conjunta con el directorio de CAIB y siguiendo los lineamientos desde las organizaciones indígenas en el marco de lo que es actualmente el Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural de Bolivia. El CEFREC está formado por indígenas y no indígenas, es un equipo intercultural; y CAIB está formado por comunicadores y

comunicadoras indígenas originarios y campesinos. La gestión de todo se hace de manera conjunta, puede ser que no estemos 100 % de acuerdo en todo, pero tratamos de negociarlo (Sanjinés Saavedra, 2013, p. 34).

Una obra conocida de la alianza CEFREC-CAIB es **Susurros de muerte** (*Qati qati*, Reynaldo Yujra, 1999), un mediometraje de ficción que contrapone la cosmovisión occidentalizada de Fulo (Pedro Gutiérrez) a la cosmovisión Aymara de su esposa Valentina (Ofelia Condori) [FIGURAS 1 y 6]. Freya Schiwy (2009) sitúa la película en un momento histórico en que muchas feministas de pueblos originarios estaban criticando la complementariedad vertical de géneros que la película construye, y pedían reemplazarla con una complementariedad horizontal. Este cambio ya se vislumbra en **Quererse en las sombras** (*Llanthupi munakuy*, Marcelina Cárdenas, 2001) y **Venciendo el miedo** (María Morales, 2004), y crecerá con fuerza durante las próximas décadas.

TRANSFERENCIA DE MEDIOS AUDIOVISUALES A COMUNIDADES Y ORGANIZACIONES INDÍGENAS (TMA), INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA, MÉXICO, 1989-1994

A diferencia de lo ocurrido en Brasil y en Bolivia, en México fue el Estado quien primero impulsó la transferencia de tecnologías audiovisuales a comunidades de pueblos originarios. El objetivo expreso del TMA era “ampliar las perspectivas de comunicación y formación de mensajes entre las poblaciones indígenas [a través] del video... con el fin de que sean ellos mismos quienes plasmen su realidad a través de su propia mirada” (Cuevas Martínez, 2020, p. 161). Así, entre 1991 y 1994 “se organizaron cuatro talleres nacionales sobre producción videográfica con lo cual se produjeron 120 programas... sobre diversos temas: agricultura, derechos humanos, rituales y medicina tradicional” (Cuevas Martínez, 2020, p. 161). Esto quiere decir que las producciones del TMA exploraron muchos de los mismos temas del cine

comunitario de Vídeo nas Aldeias en Brasil y de CEFREC-CAIB en Bolivia, y de los mismos temas de los primeros filmes de la fase de 16mm y Súper-8, a decir: las prácticas de reciprocidad, el mundo metafísico y la cultura material.

El levantamiento zapatista en 1994 aceleró la apropiación de las tecnologías audiovisuales por parte de las mismas comunidades originarias que participaron en el TMA, sobre todo en Oaxaca, donde se fundó el Centro de Video Indígena (CVI) ese mismo año. Desde entonces, el CVI se ha convertido en una importante sede de encuentros recurrentes para intercambiar experiencias y conocimientos y para archivar y exhibir los materiales producidos. El TMA continuó realizando talleres en otras partes del país por unos años más, pero lo cierto es que desde 1994 se ha impuesto un nuevo modelo participativo y endógeno donde las decisiones se toman desde organizaciones de comunidades originarias como Ojo de Agua Comunicación en Oaxaca y Tseltal Bachajón Comunicación en Chiapas.

COORDINADORA LATINOAMERICANA DE CINE Y COMUNICACIÓN DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (CLACPI)

Otros proyectos importantes y originalmente exógenos de transferencia de tecnologías audiovisuales son el Proyecto de Video Kayapo (Brasil, 1985), Chiapas Media Project/Promedios de Comunicación (México, 1998), y sobre todo CLACPI (transnacional, 1985). CLACPI ofrece un excelente ejemplo de cómo los pueblos originarios impulsaron, a nivel continental, la transición de proyectos exógenos hacia proyectos endógenos de audiovisual comunitario. CLACPI comenzó en 1985 con el I Festival Internacional de Cine y Comunicación de Pueblos Originarios. Antes de esta fecha, otros festivales ya se habían enfocado en pueblos originarios: el American Indian Film Festival (Seattle, 1975), el Margaret Mead Film and Video Festival (Nueva York, 1976), el ImagiNative Film + Media Arts Festival (Toronto, 1979), y el Native American Film + Video Festival (Nueva York, 1979). La diferencia principal entre estos primeros festivales y los que siguen el

modelo de CLACPI es que CLACPI y sus análogos promueven el cine comunitario como una estrategia y un proceso de comunicación audiovisual que incluye la producción, la exhibición y la distribución de materiales audiovisuales, así como la formación de nuevos comunicadores y espectadores. Es un ecosistema alternativo del audiovisual, centrado en y controlado por comunidades de pueblos originarios, algo inédito en la historia del audiovisual y esperanzador para el futuro de la humanidad.

Además del festival que organiza aproximadamente cada dos años desde 1985, CLACPI desde 1996 también coordina talleres de formación para realizadores de pueblos originarios, y desde el año 2000 auspicia el Premio Internacional Anaconda, el más importante premio de cine de pueblos originarios en América Latina. Hoy día CLACPI agrupa a 28 organizaciones “activas” (es decir, que participan activamente en las asambleas de CLACPI), 21 organizaciones “fraternas” que con el tiempo pueden pasar a ser activas, y seis “colaboradores”.

Desde sus inicios en 1985, la idea de los fundadores criollos de CLACPI fue transferir el festival a las mismas comunidades originarias, lo que comenzó a ocurrir durante el festival de 1992 en Perú, según lo explica Sanjinés Saavedra (2018):

En el '92 vamos como CEFREC invitados al Festival de CLACPI en Cuzco y Lima. Allí se da una crisis interna en CLACPI [porque] no había mucha presencia indígena. Se da una tensión fuerte: CLACPI debía cambiar. Se inician muchos reajustes, y varios miembros que estaban se van, otros se quedan y otros entran, como nosotros, con mucha fuerza... [A] calor del contacto con CLACPI, empezamos a relacionarnos con todo lo que era el movimiento de talleres de formación a nivel internacional (p. 233).

El contexto histórico de esta crisis interna del CLACPI incluye el Levantamiento del Inti Raymi de 1990 en Ecuador, así como el intenso debate en torno a la conmemoración de los 500 años de la llegada de europeos a Abya Yala. El cineasta Kichwa Alberto Muenala, con el apoyo de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), convocó un festival paralelo controlado por las mismas comunidades

originarias. Ese festival —el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya Yala, también conocido como el Festival La Serpiente— tuvo lugar en 1994 en Quito, y llegó a más de 40 comunidades en todo el país. La Declaración de Quito resume sus objetivos:

Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales. Exigimos respeto por nuestras culturas (que comprenden tanto la cultura espiritual como la material). En tanto somos pueblos recíprocos, exigimos que las imágenes que sean captadas en nuestras comunidades, regresen a éstas. Necesitamos organizar la producción propia de videos y masificarla, construir redes efectivas de intercambio, solidarias y mancomunadas; necesitamos promover la diversidad de géneros y formatos, facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación (Citado en León, 2017, p. 63).

“Hasta ese año [1994]”, explica Diego Cazar Baquero (2016), las participaciones indígenas en los encuentros cinematográficos estaban supeditadas a la presencia de un mestizo. Los indígenas estaban ahí y eso era un logro, pero un logro a medias, pues siempre desempeñaban un rol secundario, dependiente de las decisiones de los mestizos.

Uno de los principales cambios que surgió de esta crisis fue que el modelo de gestión del festival de CLACPI cambió de ser un modelo vertical, con una directora general, a ser un modelo asambleísta. Al finalizar cada festival, por ejemplo, las organizaciones miembros se reúnen en asamblea y deciden colectivamente dónde se hará el próximo festival y cuál de las organizaciones miembros de CLACPI estará a cargo de realizarlo. Y desde 1997, año en que la antropóloga venezolana Beatriz Bermúdez concluye una década como directora general de CLACPI, la labor de coordinación general ha rotado entre líderes y realizadores comunitarios como Juan José García (Zapoteca, Ojo de Agua Comunicación, 2004-2006), Alberto Muenala (Kichwa, 2006-2008), Jeannette Paillán, (Mapuche, Centro Cultural Lulul Mawidha, 2009-2015), Mariano Estrada (Tseltal, Tseltal Bachajón Comunicación, 2018-2022)



FIGURA 4. *La fiesta de la niña*
(*A Festa da Moça*, Vincent Carelli, 1987).

y Nelly Kuiru (Murui-Murina, Escuela de Comunicación Indígena de la Macro Amazonía Nimaira, 2022-presente).

UNA MIRADA RÁPIDA AL SIGLO XXI

El festival de CLACPI es hoy día el más importante encuentro de realizadores y comunicadores originales en todo el planeta, y sigue evolucionando hacia una mayor inclusividad. Ojo de Agua Comunicación (Oaxaca, 1998) es parte de la nueva generación de organizaciones comunitarias que han relevado a organizaciones exógenas (en este caso al TMA), en la formación de realizadores. En el proceso han estado creando una práctica de comunicación endógena alineada con valores comunitarios y originarios, como lo explica su página web:

Somos un proyecto de comunicación que busca contribuir a la defensa de los derechos colectivos de los pueblos indígenas, que promueve la equidad y la igualdad entre mujeres y varones, la eliminación de toda forma de violencia en nuestras sociedades y la construcción colectiva de una Sociedad más democrática, justa e igualitaria.

Cada una de las más de cincuenta organizaciones miembro de CLACPI es diferente, pero todas comparten los ideales de Ojo de Comunicación y la visión crítica y comprometida de Bashé Nuhem Charole, comunicadora de la comunidad Qom y afiliada a la Asociación Comunitaria Indígena de Comunicación en el Chaco argentino:

En el año 2008, cuando empezamos a hacer cine y a descubrir estas nuevas herramientas audiovisuales, lo pudimos concretar gracias a los compañeros de CEFREC de Bolivia. Ellos nos han empujado también a hacer los trabajos a terreno para poder compartir esas mingas de saberes en el marco de los medios de comunicación audiovisual... Entonces nos llegó la invitación por parte de la gente de CLACPI y así fue como nos invitaron a participar en la organización de manera activa.

La comunicación —y en eso estoy muy convencida— es una herramienta de transformación social y al mismo tiempo de educación también. Así como la educación, la comunicación también educa. En ese sentido nos debemos este debate, es necesario buscar otras formas de comunicación que no sean convencionales. Los medios de comunicación convencionales muchas veces distorsionan o manipulan los hechos. Por dar un ejemplo, ayer salió en las noticias el caso de una nena que fue abusada por parte del padrastro en una comunidad Wichí. Hoy

la nena tiene 11 años, y está embarazada. ¿Qué fue lo que hicieron los medios de comunicación? Por la urgencia de la nota, por la urgencia de tener la primicia, largaron una nota donde se menciona que la menor había dado a luz y que la menor estaba en muy mal estado. Nosotres como comunicadores indígenas nos hemos preocupado por esa nota y le llamamos a la redacción del portal digital que había divulgado la información. Dijimos “bajen esa nota”, porque hay información que está mal, por ejemplo, la niña no dio a luz, primero y principal, y al mismo tiempo la niña está bien. Lo que se debe cuestionar es el tema del abuso, del abuso por parte del padrastro, y al mismo tiempo se debe de respetar el tema de cuidar a la niña, no mencionar el nombre, ni el apellido, ni cosas por el estilo. Los medios, muchísimas veces, tienen esa irresponsabilidad a la hora de tocar estos temas tan delicados. En este sentido los medios convencionales deben detenerse. Debemos reflexionar más acerca de qué tipos de información queremos dar, bajo qué responsabilidad (Nuhem Charole, 2019).

La cita de Nuhem Charole resalta lo que para mí son los dos aportes principales de CLACPI al desarrollo sostenible de un cine comunitario de pueblos originarios: la formación de mujeres realizadoras como Bashee Nuhem Charole a través de talleres (lo que está impulsando una evaluación crítica de los roles de género sexual en muchas comunidades originarias), y la oportunidad de compartir logros y experiencias a nivel continental durante los festivales de cine. La evidencia es clara: en el siglo XXI, los pueblos originarios utilizan el cine comunitario como “una estrategia no violenta de resistencia política... [que incluye] la revitalización de la lengua, la participación de mujeres en estrategias de cohesión y empoderamiento, y la defensa y conservación del territorio” (Lara Orozco, 2022, p. 12).

Paralelamente al festival de CLACPI y a los festivales centrados en pueblos originarios, festivales de cine de todo tipo incorporan cada vez más producciones comunitarias de pueblos originarios en sus programaciones; por ejemplo, el festival de cine de la Latin American Studies Association (LASA), que además ha comenzado a utilizar la categoría “Producción comunitaria”. Gracias a estos festivales y al público que ha cultivado, existen hoy realizadores de pueblos originarios

que han logrado forjar carreras profesionales como cineastas. Un próximo ensayo se encargará de este y otros fenómenos del siglo XXI, cuando el cine comunitario de pueblos originarios evoluciona y se expande de forma netamente endógena y en nuevas direcciones, como lo sugiere esta cita del director Kichwa Alberto Muenala:

No podemos encajonarnos en lo comunitario porque una ficción, por ejemplo, es creada por un autor. En los talleres hemos creado un laboratorio que se llama Laboratorio Runa Cinema, en este momento hay tres o cuatro guiones de largometrajes que ya están elaborando algunos jóvenes, y es su propuesta. Colectivamente vamos apoyando y aportando a estos guiones, pero de alguna manera es una persona la que está proponiendo esto. El trabajo es colectivo, pero hay que valorizar al creador, es importante que se le dé un reconocimiento. No siempre el trabajo es comunitario, aunque sí colectivo (Citado en León Mantilla, 2015, p. 32).

CONCLUSIONES PROVISIONALES

Con su mirada endógena, el cine comunitario de pueblos originarios ha logrado romper con una larga tradición de representaciones indianistas e indigenistas de los pueblos originarios en Abya Yala. Todavía se produce mucho cine indianista e indigenista, sobre todo indigenista, pero lo cierto es que desde al menos los años 60 existe un cine comunitario de pueblos originarios con una mirada endógena y una postura claramente autodescolonizadora. Desde sus inicios en Dinéah y en Oaxaca, el cine comunitario de pueblos originarios se ha distanciado del cine comercial (primer cine), del cine de autor (segundo cine) y del cine militante (tercer cine), aunque sin descartar ninguno de ellos en principio, siempre y cuando su adopción y adaptación no implique traicionar los valores comunitarios. El cine comunitario de pueblos originarios es, como lo ha descrito el director Maori Barry Barclay, un cuarto cine que se define en gran medida en contraste con los cines dominantes y sus prejuicios racistas, clasistas o patriarcales (Gleghorn, 2017, p. 170). La apertura estética a diferentes modos de representación explica la cre-



FIGURA 5. Afiche digital de la 9na versión del Premio Internacional Anaconda (2019-2020).

ciente heterogeneidad del cine comunitario, mientras que su fuerte compromiso ético con valores descolonizadores y despatriarcalizadores explica su modo de producción democrático, colaborativo y horizontal.

El cine comunitario también se da en comunidades de pueblos no-originarios, algo que CLACPI ha comenzado a promover a través de su Premio Anaconda. Entre el año 2000 y el 2019, por ejemplo, se le llamó el “Premio Anaconda al Vídeo Indígena Amazónico, del Chaco y Bosques Tropicales de América Latina y el Caribe”. En 2019, por el golpe de estado en Bolivia (donde iba a celebrarse el festival en 2020), el Festival se trasladó a Cuba y se añadió “afrodescendientes” al Premio, abierto ahora “a los diferentes géneros de producción y a todas las temáticas referentes a la realidad, derechos y culturas de los pueblos indígenas y afrodescendientes” (CEFREC, 2020) [FIGURA 5]. Esta diversificación seguramente continuará, y se irán incorporando más organizaciones comunitarias de pueblos no-originarios, organizaciones como Casa Pueblo, en Puerto Rico, que apenas está comenzando a capacitar a jóvenes a crear y distribuir

sus propias historias audiovisuales. Alexis Massol González, co-fundador con Tinti Deyá de Casa Pueblo, resume así la situación que siguen enfrentando muchas comunidades autogobernadas en todo el continente:

Somos seres humanos que hemos nacido, vivido y estudiado bajo el sistema colonialista patriarcal impuesto desde la metrópoli a Puerto Rico por más de 520 años, primero bajo el imperio español y desde 1898 bajo el imperio norteamericano. Han formado un ser que piensa y actúa con miedo e inseguridad... un ser colonial que llevamos en nuestro interior. El autogobierno comunitario construye proyectos con soberanía educativa, cultural, ecológica y energética iniciando un proceso de autodescolonización que va desde adentro hacia afuera y desde abajo hacia arriba (A. Massol González, comunicación personal, 1 de julio de 2022).

La historia del cine comunitario de pueblos originarios es también la historia de un proceso de descolonización, el de la esfera audiovisual. Hemos visto que es un cine hecho por o con la comunidad, sobre temas de interés a la comunidad, y para el beneficio de la comunidad. Hoy en día puede ser comercial, la expresión de una visión individual, o un arma

en contra de injusticias, pero no es principalmente ninguno de estos tipos de cine. Más bien, el cine comunitario de pueblos originarios ha sido y sigue siendo, desde sus comienzos en los años 60 hasta hoy en día, una práctica descolonizadora anclada en conceptos ancestrales como el *suma qamaña* (Aymara para ‘buen convivir’) y el *ubuntu* (Nguni para ‘soy porque somos’). Por esta razón, es un cine que privilegia la

reciprocidad, el respeto y el cariño en todas las fases del ciclo de vida de las películas, desde las primeras consultas a nivel local y comunitario hasta las múltiples proyecciones y diálogos en comunidades y festivales a lo largo y ancho de Abya Yala. Es un cine, a fin de cuentas, que rompe con todas las reglas del cine comercial y de autor para lograr sus objetivos de autorrepresentación, autogestión y autodescolonización. 🗣️

FIGURA 6. *Susurros de muerte*
(*Qati qati*, Reynaldo Yujra, 1999).



Bibliografía

- ARTEAGA, C., Franco, B., Leigh Farrell, M., Gillam, R. y Schroeder Rodríguez, P. (2022, mayo). *Cine comunitario en América Latina: baluarte de la democracia y guardián del buen vivir*. Panel en la conferencia del Latin American Studies Association, virtual.
- ARTEAGA, C. y Gleghorn, C. (2019, 13 de mayo). Entrevista con Bashe Nuhem. *Mediático*. <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2019/05/13/serie-tematica-de-cine-de-abya-yala-entrevista-con-bashe-nuhem/>
- CARDONA-ARIAS, J. A. (2012). Sistema médico tradicional de comunidades indígenas Emberá-Chamí del Departamento de Caldas-Colombia. *Revista de salud pública*, 14(4), 630-643.
- CAZAR Baquero, D. (2016) Alberto Muenala y el tejido del tiempo. *la barra espaciadora*. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/alberto-muenala-y-el-tejido-del-tiempo/>
- CEFREC. (2020). *Novena versión del Premio Anaconda*. Recuperado el 5 de septiembre de 2022, de <https://cefrec.apcbolivia.org/novena-edicion-del-premio-anaconda/>
- CINEGOGÍA. (2022). *Indigenous Representation in Latin American Cinema*. Recuperado el 4 de septiembre de 2022, de <https://cinegogia.omeka.net/indigenous>
- CINEGOGÍA. (2022). *Afro-Latin American Film Resources*. Recuperado el 4 de septiembre de 2022, de <https://cinegogia.omeka.net/afrolatinamerican>
- COLÓN Zayas, H. (2022, mayo). Desde la Isla 1. Caribbean Film Forum. <https://www.facebook.com/watch/?v=743002086885035>
- CÓRDOVA, A. (2017). Following the Path of the Serpent: Indigenous Film Festivals in Abya Yala. En Gilbert, H., Phillipson, J.D., and Raheja, M. H. (Eds.) *In the Balance: Indigeneity, Performance, Globalization* (pp. 163-182.) Liverpool: Liverpool University Press.
- CUEVAS Martínez, A. (2020). Transferencia de medios audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas en México: un enfoque intercultural de la formación video-gráfica. En MusicoGuia (Ed.), *Conference Proceedings CIVAE 2020* (pp. 160-165). Madrid: MusicoGuia.
- CUEVAS Martínez, A. (2021, julio). Breve historia del cine y el audiovisual indígena. Curso impartido a través de Casa Negra Cine. <https://www.facebook.com/CasaNegraCineMx/>.
- CUSI, E. (2013). *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community and the State*. Durham, NC: Duke University Press.
- QUEIROZ, R. C. d. (2013). Política, estética y ética en el proyecto Vídeo nas Aldeias. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 10(12).
- FARRELL, M. L. (2021). Sueños al paio (Dreams Adrift 2020): On censorship, archival footage, and independent Cuban film. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 9(7). <http://dx.doi.org/10.5070/T49755853>.
- GARCÍA Espinosa, J. (1970). *Por un cine imperfecto. Hablemos de cine*. 55/56, 37-42.

- GILLAM, R. (2022). *Visualizing Black Lives: Ownership and Control in Afro-Brazilian Media*. Champaign, IL: University of Illinois Press.
- GLEGHORN, C. (2017). Indigenous Filmmaking in Latin America. En Delgado, M., Johnson, R., y Hart, S. (Eds.) *A Companion to Latin American Cinema*. (pp. 167-186) Chichester, RU: John Wiley & Sons.
- KEME, E. (2018). Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigenidad transhemisférica. *Native American and Indigenous Studies*, 5(1). <https://www.jstor.org/stable/10.5749/natiindistudj.5.1.0021>.
- La situación del derecho a la comunicación con énfasis en las y los comunicadores indígenas y afrodescendientes de América Latina*. 2020. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: CLACPI, PVIFS, alterNativa, Cesmeca-Unicach, Cooperativa Editorial Retos, Clasco (Colección Conocimientos y Prácticas Políticas, tomo VI).
- LARA OROZCO, O. A. (2022) Cine documental indígena: de Isla Tortuga a Abiyala. *Boletín informativo, Red de Norteamericanistas*, (8), 12-13. <http://redan.cisan.unam.mx/pdf/08BoletinJunio2022.pdf>
- LEÓN, C. (2017) Hacia una reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas. En P. Restrepo, J.C. Valencia y C. Maldonado Rivera (Coords.), *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo* (pp. 61-87). Quito: CIESPAL. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6413>
- LEÓN Mantilla, C. (2015). *Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador. Informe de investigación, Comité de Investigaciones*. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <https://core.ac.uk/download/pdf/159773517.pdf>
- MASSOL González, A. (2022). *Casa Pueblo: A Puerto Rican Model of Self-Governance*, trad. Ashwin Ravikumar y Paul A. Schroeder Rodríguez. Mountain View, CA: Lever Press.
- Ojo de Agua Comunicación. (2022). *Quiénes somos*. <https://ojodeaguacomunicacion.org/quienes-somos/>
- RAHEJA, M. H. (2007). Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and "Atanarjuat (The Fast Runner)". *American Quarterly*, 59(4), 1159-1185. <http://www.jstor.org/stable/40068484>
- SANJINÉS Saavedra, I. (2018). Memoria, identidad, dignificación y soberanía en el espacio audiovisual boliviano: el CEFREC, o esa realidad que muchos soñaron. Entrevista por María Aimaretti. *Cine documental*. 18, 220-244.
- SCHIWY, F. (2009). *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick, EE.UU.: Rutgers University Press.
- SCHROEDER Rodríguez, P. A. (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- YANCY, G. (2015, 10 de diciembre). bell hooks: Buddhism, the Beatles, and loving Blackness. *New York Times*. <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/author/bell-hooks/>

Filmografía

- APARICIO Ferrera, J. L. y Fraguela Fosado, F. (Directores). (2020). *Sueños al páiro*. Cuba y EE.UU.: Estudios ST Producciones Audiovisuales y Juan Primito Productions.
- BENALLY, S. (Directora) & Adair, J. y Worth, S. (Productores). (1966). *Una tejedora navajo* [*A Navajo Weaver*]. EE.UU.: Universidad de Pennsylvania.
- CÁRDENAS, M. (Directora). (2001). *Quererse en las sombras* [*Llanthupi munakuy*] Bolivia: CEFREC-CAIB.
- CARELLI, V. (Director). (1987). *La fiesta de la niña* [*A Festa da Moça*]. Brasil: Vídeo nas Aldeias.
- CLAH, A. (Director) & Adair, J. y Worth, S. (Productores). (1966). *Sombras intrépidas* [*The Intrepid Shadows*]. EE.UU.: Universidad de Pennsylvania.
- CUARÓN, A. (Director) (2018). *Roma*. México: Esperanto Filmoj, Participant y Pimienta Films.
- FERNÁNDEZ, E. (Director). (1943). *María Candelaria*. México: Films Mundiales.
- FERNÁNDEZ, E. (Director). (1947). *Río Escondido*. México: Azteca Films.
- FLAHERTY, R. J. (Director). (1922). *Nanook, el esquimal* [*Nanook of the North*]. Canadá: Les Frères Revillon.
- GRECA, A. (Director). (1916). *El último malón*. Argentina: Greca Films.
- MORALES, M. (Directora). (2004). *Venciendo el miedo*. Bolivia: CEFREC-CAIB.
- NAVARRO, C. (Director). (1935). *Janitzio*. México: Compañía Cinematográfica Mexicana.
- PALAFOX Heranz, E., Escandón, G. y Michelín, T. (Directoras). (1985). *El cuento del Dios del rayo* [*Teat Monteok*]. México: Instituto Nacional Indigenista.
- PALAFOX Heranz, E., Escandón, G. y Michelín, T. (Directoras). (1985). *Una boda antigua* [*Angoch tonomb*]. México: Instituto Nacional Indigenista.
- PALAFOX Herranz, T., Escandón, J. y Canseco, J. (Directoras). (1985). *La vida de una familia ikoots* [*Leaw amangoch tinden nop Ikoods*]. México: Instituto Nacional Indigenista.
- PINHANTA I. y Piyãko, W. (Directores). (2000). *En el tiempo de las lluvias* [*No Tempo das Chuvas*]. Brasil: Vídeo nas Aldeias.
- RAMOS, J. M., González, C.E. y Sáyago, F. (Directores). (1917). *Tepeyac*. México: Films Colonial.
- REIS, T. (Director). (1932). *Alrededor de Brasil* [*Ao Redor do Brasil*]. Brasil: Ejército Nacional.
- SANJINÉS, J. (Director). (1989). *La nación clandestina*. Bolivia: Ukamau Films, Televisión Española (TVE) y Channel Four Films.
- TSOSIE, M. y Tsosie, M.J. (Directoras) & Adair, J. y Worth, S. (Productores). (1966). *El espíritu de los navajos* [*The Spirit of Navajos*]. EE.UU.: Universidad de Pennsylvania.
- VELASCO Maidana, J.M. (Director). (1930). *Wara Wara*. Bolivia: Urania Films.

YÁBAR, L., Nishiyama, E. y Villanueva, C. (Directores). (1961). *Kukuli*. Bolivia: Keru Films.

YUJRA, R. (Responsable). (1999). *Susurros de la muerte [Qati qati]*. Bolivia: CEFREC-CAIB.

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Stanford y profesor de Estudios Latinoamericanos en Amherst College, Massachusetts. Entre sus publicaciones destacan *Tomás Gutiérrez Alea: Dialectics of a Filmmaker* (2002); y *Latin American Cinema: A Comparative History* (2016) / *Una historia comparada del cine latinoamericano* (2020), premiada por la Modern Language Association en 2018.