

Cinectividad: fortalecimiento de lazos sociales a través del cine comu- nitario en San Basilio de Palenque

*Cinectivity: Strengthening Social
Ties through Community Cinema
in San Basilio de Palenque*

JOHN JAIME HURTADO CADAVID

hurtadocadavid.1@osu.edu

<https://orcid.org/0009-0003-6366-0196>

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 19, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 9, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i32.473](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.473)

RESUMEN / Este texto analiza el cine comunitario del colectivo de comunicaciones *Kuchá Suto* de San Basilio de Palenque, Colombia. Parte de una aproximación filosófica de revisión de conceptos como medios ciudadanos, cine comunitario y territorialización del cine, para explicar cómo los palenqueros se apropian de los discursos sobre sí mismos. A través de tres cortos del colectivo, se identifican nodos de análisis que puedan hilvanarse para exponer cómo los palenqueros buscan generar lazos comunitarios perdurables. Se concluye que a través de este proceso crean nuevas formas de conexión comunitaria gracias a la tecnología y la socialización, proceso que se denominará “cinectividad”.

PALABRAS CLAVE / Medios audiovisuales, Cultura popular, Cine alternativo, Cultura afrodescendiente, Territorialización.

ABSTRACT / This paper analyzes the community cinema developed by the *Kuchá Suto* communications collective in San Basilio de Palenque, Colombia. Taking a philosophical approach, it examines concepts such as citizens' media, community cinema, and the territorialization of cinema to explore how Palenqueros reclaim narratives about themselves. Through an analysis of three short films by *Kuchá Suto*, this research identifies three analytical nodes that collectively foster lasting communal bonds. The findings highlight how this process cultivates new forms of community connection through technology and social interaction, a dynamic conceptualized as “cinectivity.”

KEYWORDS / Audiovisual media, Popular culture, Alternative cinema, Afro-descendant culture, Territorialization.



INTRODUCCIÓN

La conservación cultural de comunidades históricamente aisladas es un reto político en Colombia. Especialmente, se requiere mayor apoyo gubernamental a estrategias de comunicación que permitan a los ciudadanos adueñarse de los discursos sobre sí mismos y manifestar sus necesidades. En San Basilio de Palenque, el compromiso comunitario con la conservación de su memoria histórica a través de la identidad y el orgullo palenquero ha permitido a sus líderes impulsar estrategias para transmitir sus saberes y tradiciones. Si bien la oralidad y la escritura siguen siendo utilizados para este fin, con el auge de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación el audiovisual se ha convertido en una herramienta valiosa para expresar y difundir su cultura.

Como parte de esas iniciativas nació el colectivo *Kuchá Suto* quienes, a través del cine comunitario, relatan los saberes y tradiciones de la comunidad afro cimarrona en San Basilio de Palenque. Sus líderes han implementado el audiovisual en la educación de la comunidad para generar espacios de discusión con niños, jóvenes y adultos sobre el valor de su territorio y cultura. Esto lo han logrado al enfocarse en la preservación del patrimonio inmaterial de su cultura, desarrollando estrategias de creación y circulación de contenidos que se realizan y despliegan en los lugares

coloquiales de encuentro como la calle y el parque (Cantillo Turbay, 2020, p. 162). De sus procesos comunitarios han surgido cortometrajes que relatan la fuga de los negros del yugo español; que muestran la importancia de su territorio y sus saberes ancestrales; y la importancia de la unión comunitaria en el cuidado del individuo y el territorio, entre otros. Dichas narrativas audiovisuales representan una forma de expresión y fortalecimiento de una ética cultural local que sostiene una forma de vida, con lo que el colectivo “apunta a generar un concepto propio de sujeto palenquero, definido desde la posibilidad de participación, de interacción y de la idea de proyecto en sus vidas” (Navarro Díaz y Aguilar Rodríguez, 2015, p. 259).

Dicho esto, la pregunta fundamental que dirige este texto es ¿cómo a través del cine comunitario en San Basilio de Palenque se logra establecer una conexión entre la comunidad, sus saberes ancestrales y su territorio? Para responder, se realizará una aproximación teórica de conceptos como cine comunitario, medios ciudadanos y territorialización del cine, para enunciar una potencialidad política en la apropiación de la comunidad sobre sus medios de comunicación. Luego, se analizarán tres cortos audiovisuales y se identificará su pertenencia a tres nodos fundamentales: la génesis social, las tradiciones ancestrales y la empatía como valor comunitario, los cuales permitan exponer cómo los palenqueros buscan potenciar sus lazos sociales y transmitirlos a las nuevas generaciones. Por último, la posibilidad de generar nuevas conexiones empáticas con el uso de las tecnologías de la información para preservar la cultura se denominará un proceso de “cinectividad”.

RELEVANCIA DEL CINE COMUNITARIO

Martín Barbero (1987) en su estudio sobre las mediaciones analizó cómo en los años treinta, particularmente en México y Argentina, “al cine se le encarga darle imagen y voz a las identidades nacionales. Y al cine irán las masas populares

no tanto a divertirse como a ‘experimentar con su vida cotidiana’; a ver ‘reiterados sus códigos de costumbres’” (p. 211). A través del melodrama y de la masificación de comportamientos considerados representativos de la nación, el cine industrial consolidó una unificación discursiva que priorizó imaginarios urbanos sobre las formas de vida campesinas e indígenas, reforzando así lógicas hegemónicas de representación. No obstante, a partir de los años sesenta y setenta surgieron intentos de disputar este régimen desde la práctica cinematográfica misma. El Nuevo Cine Latinoamericano consolidó un marco más amplio de experimentación estética y política, orientado a problematizar la representación cultural desde perspectivas críticas y comprometidas con los sectores populares. Directores como Fernando Solanas y Octavio Getino en Argentina, con ***La hora de los hornos*** (1968), y Glauber Rocha en Brasil, con su Cinema Novo, exploraron un cine que articulaba reivindicación social, denuncia política e innovación formal, cuestionando tanto las narrativas hegemónicas como los modos de producción industrial. Estas prácticas compartían con el cine colaborativo temprano la intención de dar voz a comunidades históricamente marginalizadas, aunque operaban a escalas nacionales y continentales, integrando debates ideológicos y estéticos que trascendían lo local.

Paralelamente, en Colombia, Marta Rodríguez y Jorge Silva propusieron una forma de cine colaborativo desde la memoria popular que, si bien no equivale aun al cine comunitario contemporáneo, abrió caminos para que las comunidades participaran en la construcción de sus propias imágenes. Películas como ***Chircales*** (1972), resultado de más de seis años de trabajo con una familia obrera del sur de Bogotá, muestran cómo el proceso de filmación se convierte en una práctica de acompañamiento político y de elaboración colectiva del testimonio, teniendo en cuenta la voz de la población. De manera similar, ***Campesinos*** (1975) y ***Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*** (1982) profundizaron en el “carácter colectivo, para que la gente se [hiciera] consciente

del poder que tiene en la historia, pero con una visión crítica” (Rodríguez y Silva, 1988). Aunque estos proyectos operaban bajo la figura del documental autoral, en la que Rodríguez y Silva dirigían y filmaban las dinámicas permitieron a comunidades indígenas y campesinas narrar sus luchas, cosmovisiones y tensiones territoriales, articulando un cine enraizado en el diálogo y la co-presencia prolongada con los sujetos filmados. Según el mismo Martín Barbero (1987), actividades como estas permiten la emergencia de matrices culturales locales sostenidas por prácticas de sociabilidad que articulan un “nosotros” entre la vida íntima y el ámbito público (p. 251). De este modo, tanto las experiencias del Nuevo Cine Latinoamericano y del cine de memoria popular en Colombia revelan que el cine ha funcionado históricamente como mediación artística capaz de proyectar identidades, movilizar comunidades y disputar la hegemonía cultural a través de estrategias narrativas y estéticas comprometidas con la transformación social.

Gracias al auge y a los desarrollos actuales de las tecnologías de la información, las comunidades históricamente marginadas han podido explorar y apropiarse de herramientas audiovisuales a costos más asequibles. Con ello, han construido nuevas formas de comunicación que, contrario a lo que sucedía en los años treinta y a los movimientos del Nuevo Cine Latinoamericano y el cine de memoria popular, intentan mostrar realidades sociales o incentivar movimientos políticos desde la voz y filmación de las mismas comunidades. Entre estas propuestas surge el cine comunitario como herramienta dinámica para construir significados locales que, promoviendo procesos de producción audiovisual, posibilita el surgimiento de nuevos lenguajes transformadores de las relaciones humanas y el fortalecimiento de vínculos sociales en la formación de un cuerpo colectivo.

A diferencia de otras artes colaborativas, el cine exige estructuralmente la participación de múltiples personas, pues su producción integra guion, dirección, actuación, operación técnica, edición y exhibición. Cada una de estas fases requiere

una coordinación sostenida entre personas con distintas habilidades, saberes y sensibilidades, lo que convierte al cine en un arte intrínsecamente interdependiente que genera un producto perdurable y móvil. En el cine comunitario, dicha exigencia se amplifica: además de coordinar tareas creativas y técnicas, la producción abre espacios de deliberación política, socialización y construcción de acuerdos, funcionando como un catalizador de vínculos sociales y de creación compartida de sentido.

En palabras del cineasta y comunicólogo Alfonso Gumucio Dagron (2014), las iniciativas de cine comunitario

[...] son expresiones de comunicación, expresión artística y expresión política que nacen de la necesidad de comunicar sin intermediarios, y con un lenguaje propio, la palabra de comunidades históricamente aisladas. Este es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación (p. 18).

El derecho a la comunicación es una forma de apropiación de los discursos sobre sus formas de vida. En este proceso, la comunidad se organiza “para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, e interviene en todas las etapas, desde la constitución del grupo generador, hasta el análisis de los efectos que el trabajo produce en la comunidad, tanto en lo inmediato como en las proyecciones de largo plazo” (Gumucio Dagron, 2014, p. 32). Adicionalmente, la crítica cultural argentina Andrea Molfetta (2017a) profundiza en las dimensiones políticas y estéticas del cine comunitario, definiéndolo como “una estrategia de visibilidad, reconocimiento y auto-legitimación que empodera a los sectores sociales donde se hace cine y comunicación comunitaria” (p. 17). Así, abre nuevos caminos para fortalecer, por ejemplo, metodologías de conservación de memoria histórica, de transformación de la visión local y pública y de bienestar para la comunidad al ser 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” (Schroeder, 2023, p. 19). Es decir,

que en su desarrollo el público no es un receptor pasivo de mensajes, convirtiéndose en una herramienta para enfrentar retos de participación ciudadana en la esfera local. Esto, según Molfetta (2017c), citando a Guattari, sería una forma de generar “nuevos *agenciamientos de la subjetividad audiovisual*, colectiva, grupal, horizontal y comunitaria, posibilitando el surgimiento de una narrativa del *nosotros*” (p. 113). Tal narrativa del nosotros es la que funciona como entidad variable en cada proceso de cine comunitario, porque dependiendo del territorio, la historia y las posibilidades actuales de las comunidades, surgen diversas necesidades en el despliegue de lo que consideran sus objetivos comunitarios. Por su parte, el antropólogo mexicano Juan Carlos Domínguez Domingo (2021) aporta una dimensión relacional que permite comprender el cine comunitario como una práctica sostenida por múltiples vínculos. El autor diferencia entre convergencias y transacciones, entendiendo

la convergencia como el fenómeno en el cual diversos escenarios de la producción cultural se entrecruzan en distintos momentos de la creación, producción y circulación de obras y bienes culturales; y a las transacciones, como las prácticas que median los diversos niveles de intersecciones dentro del proceso de convergencia (p. 17).

Su contribución evidencia que estas prácticas no operan en aislamiento, sino en diálogo constante con otros espacios culturales, instituciones y actores. Las convergencias y transacciones permiten que la creatividad colectiva se expanda y que los proyectos comunitarios se conecten con redes culturales más amplias sin perder su autonomía.

Tomadas en conjunto, estas perspectivas delinean un marco teórico en el que el cine comunitario aparece simultáneamente como arte, estética política y proceso relacional. Esto pone en evidencia que en el cine comunitario existe una articulación de personas, instituciones y saberes en un entramado creativo que se diferencia en cada colectividad; es “un cine que permite ser y hacer, un cine vivo y vivificante” (Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y El Caribe, s.f.). Con ello, se posibilita un sistema de análisis basado en el territorio

y en lo que las comunidades, con sus saberes tradicionales, aportan a las prácticas cinematográficas. Sin embargo, si bien estas posturas permiten estudiar las estructuras y redes que confluyen en la ideación, formalización y despliegue del cine comunitario, considero que el análisis de los impulsos internos que fomentan esas organizaciones requiere de un estudio particular y de nuevas categorías que respondan a los procesos relacionales por medio de los cuales se imaginan y desarrollan ciertos temas en un territorio específico. Para exponer este impulso interno, la propuesta de este texto es enlazar el cine comunitario con el territorio y luego argumentar a favor de la unión de puntos nodales en las temáticas de ciertos videos del colectivo *Kuchá Suto* de San Basilio de Palenque para conducir un proceso de conectividad en la comunidad. Al análisis de estas conexiones a través del cine se le denominará un proceso de cinectividad.

CINE COMUNITARIO Y TERRITORIO

Un potencial del cine comunitario es que posibilita congrega una colectividad para exponer sus contextos, visiones sobre sí mismos y sus conexiones con sus territorios, erigiendo formas de mediación arraigadas en lo local, lo que tiene en cuenta una “dimensión relacional (comunicacional), de intercambio (cultural) y de negociación (política)” (Ruíz Marín, 2004, p. 64). Este último aspecto es trabajado por la comunicóloga colombo-estadounidense Clemencia Rodríguez en su trabajo sobre medios de comunicación comunitarios en Colombia, entre los cuales analiza el valor del audiovisual en los Montes de María. Rodríguez (2008) resalta la relevancia del territorio como cuerpo de una comunidad humana en su relacionamiento político. El cuidado a ese cuerpo y la inter-acción de una comunidad con él posibilita formas de mediación que construyen un nuevo cuerpo colectivo que responde a las exigencias del territorio y de las tradiciones históricas de esa comunidad¹. Esto tam-

¹Rodríguez (2008) parte del reconocimiento del valor de las mediaciones en los sectores populares. Sin embargo, la autora se interesa más por cómo

bién es apoyado por el antropólogo Arturo Escobar (2010) quien menciona que “el territorio se concibe como el espacio de apropiación efectivo del ecosistema, es decir, como esos espacios usados para satisfacer las necesidades de las comunidades y para el desarrollo social y cultural” (p. 165). En esta instancia el cine comunitario se vuelve relevante para representar esas relaciones que territorializan, constituyendo un ambiente propicio para el despliegue cultural autóctono. Si el territorio posibilita ciertos lazos afectivos, también el uso de herramientas tecnológicas posibilita nuevas relaciones con esos lazos dentro de un ambiente histórico y cultural, transformándolo. Por tanto, la territorialización implicaría el pensarse dentro de un esquema de representación que no solo incluye el lugar geográfico, sino la historia, contexto y tradiciones culturales de cualquier comunidad.

A esta postura Molfetta (2017a) añade que el cine comunitario:

Desenvuelve una práctica de empoderamiento a través de una estrategia de emancipación que parte de la apropiación del acto de enunciar, fabricando representaciones de la realidad con patrones estéticos y comunicacionales propios, ajustados a sus propios intereses, una re-territorialización del paisaje audiovisual² (p. 20).

esos movimientos populares se arraigan en lo local y se reproducen en el interior de comunidades específicas. A este proceso lo denomina el paso de una mediación al establecimiento de medios ciudadanos, los cuales “facilitan procesos de apropiación simbólica, procesos de re-codificación del entorno, de re-codificación del propio ser, es decir, procesos de constitución de identidades fuertemente arraigadas en lo local, desde dónde proponer visiones de futuro sostenibles” (p. 12). Por otro lado, los medios ciudadanos tienen un alcance superior a la conexión territorial y el fortalecimiento de un lenguaje propio de las comunidades. Rodríguez (2008) expone cómo también sirven como dispositivos de denuncia ante la negligencia estatal, para propiciar formas de periodismo local o el despliegue de talleres y grupos de apoyo para fomentar valores colectivos en localidades históricamente reconocidas como entornos violentos. En este texto se cita su trabajo solo en su dimensión relacional entre los miembros de un colectivo con su territorio y en la manera en que el audiovisual comunitario posibilita el reconocimiento del entorno y reforzamiento de lazos generacionales.

²La re-territorialización del paisaje audiovisual denota la recuperación del valor de la información, la estética, la difusión de valores culturales propios e incluso el espectáculo, educando la mirada hacia las necesidades del tejido colectivo. El cine comunitario permite varias formas de re-territorialización.

En esta instancia surge un cambio de paradigma con respecto al uso de y adaptabilidad a los medios de comunicación hegemónicos para hablar de comunidades subalternas, pasando a ser estas últimas comunidades quienes pueden transformar los usos de los medios con sus propias formas de significación. En otras palabras, las comunidades no se apegan a un significado fijo de dichos medios, sino que los usan como herramientas para entablar procesos de reconocimiento y reforzamiento del cuerpo colectivo dentro de un territorio, transformando los usos que se le da a las artes y al cine mismo. Este cambio de visión, de lo que el cine posibilita a las comunidades a lo que las comunidades aportan al cine, ha sido también explorado desde el punto de vista de las comunidades indígenas, por la experta en estudios culturales y medios Freya Schiwy (2009). Referenciándose en algunas comunidades indígenas en Bolivia, la autora menciona que el audiovisual, más que occidentalizar sus prácticas ancestrales, ha posibilitado que las comunidades indígenas, con sus saberes y prácticas, indianicen el cine. En sus palabras:

En el proceso de indianización, en lugar de entrar en el ámbito dominante de la representación cultural, las organizaciones del movimiento indígena adaptan los medios audiovisuales a un proceso epistémico de comunicación intercultural que evita centros establecidos. Indianizar el cine implica apropiarse de los medios no sólo como una forma de entretenimiento sino como una herramienta educativa que permite una comunicación intercultural descentralizada, un proceso mediante el cual los medios audiovisuales se convierten en una tecnología de conocimiento propia de las comunidades [traducción propia] (p. 16).

Por ejemplo, con la escritura de guiones en colectividad para reconstruir eventos históricos y conservar orígenes ancestrales; con la escenificación de historias locales para resaltar valores tradicionales; con el impulso de las noticias comunitarias, a través de reportajes o crónicas sobre lo que pasa en las localidades; con denuncias sobre necesidades particulares desatendidas por el estado; con muestras de folclor tradicional, o representaciones ficcionales que muestren imaginarios culturales, entre otros. El poder de esta re-territorialización del paisaje audiovisual está en la construcción de significados dinámicos de una comunidad con los medios de comunicación. Los procesos mediante los cuales se dinamizan esos significados y se pactan mensajes dentro de grupalidades específicas no forman parte de este trabajo.

Schiwy (2009) explica que con estas técnicas de representación las comunidades indígenas despliegan formas de significación basadas en sus tradiciones mediáticas, combinando modos orales de comunicación con medios visuales y performativos para transmitir conocimiento, como la danza, los rituales o la cocina³ (p. 183-184). Esto fortalece sus tecnologías de conocimiento y permite, a través del audiovisual, representar y conservar sus valores culturales. Por tanto, las transformaciones en la comunicación a través del cine comunitario tienen el potencial de producir nuevas tecnologías visuales y de conducir a una nueva ética de investigación colaborativa (Schiwy, 2009, p. 83) para conservar la memoria histórica y fortalecer el orgullo por las tradiciones desde las posibilidades que otorga una localidad específica. Esta es una segunda potencialidad del cine comunitario para modificar los usos del cine en beneficio de los lazos de una comunidad con su territorio, porque posibilita registrar prácticas ancestrales y explorar nuevas estéticas en los modos de relacionamiento espacial y sociocultural.

Si bien el concepto de indianización es utilizado por Freya Schiwy (2009) para referirse a procesos de descolonización del conocimiento a través del audiovisual en comunidades indígenas en Bolivia, las representaciones visuales, táctiles y orales, en las que el tejido, la cocina o los rituales representan una tecnología de conocimiento, son prácticas que la autora reconoce en comunidades indígenas en todo Latinoamérica (p. 9). Por otro lado, algunas de esas prácticas son también desarrolladas por otras comunidades ancestrales, como las afrodescendientes. Por ejemplo, la historiadora colombiana Clara Inés Guerrero, junto con otros profesionales en varias disciplinas de las ciencias sociales, reconocen que aunque la oralidad es el principal instrumento de conservación de memoria ancestral en San Basilio de Palenque (Guerrero *et al.*, p. 39), y que los adultos mayores son los principales

transmisores de conocimiento, la comunidad realiza actividades como los rituales fúnebres —*lumbalús*— en los cuales, a través de la música, el canto y la danza se honra a los muertos y se les guía para que sus almas vuelvan con sus ancestros africanos (Guerrero *et al.*, p. 35). Adicionalmente, el baile como exposición del folclor palenquero y las historias de fuga de los esclavos durante la colonia son una forma de transmisión de conocimiento con recursos estéticos particulares de esta población, que conecta con sus tradiciones.

Con este acercamiento, el concepto de indianización podría ser extrapolado a este tipo de comunidades afrodescendientes. Si bien las comunidades indígenas y afrodescendientes merecerían estudios diferenciados por sus procesos históricos de colonización y esclavitud en América Latina, ambas desarrollan actividades ancestrales desde la ritualidad, el performance y la oralidad, con el fin de manifestar su cultura y conservar su memoria histórica. Por ello, el cine comunitario actúa como dispositivo para desplegar significados y estéticas propias. De esta manera, el concepto de indianización del cine podría reescribirse como una territorialización del cine. Es decir, como un proceso de apropiación de la tecnología para producir y transmitir conocimiento y valores propios de comunidades históricamente oprimidas y aisladas; de “re-territorializar el paisaje audiovisual” (Molfetta, 2017a, p. 20), rompiendo imposiciones de uso.

El concepto de territorialización del cine podría utilizarse en procesos de reafirmación cultural, por ejemplo, en comunidades urbanas o rurales que buscan transformar, con prácticas propias, sus espacios violentos en territorios de paz. Por tanto, para el caso que convoca este estudio, para las comunidades indígenas o afrodescendientes que buscan conservar sus tradiciones ancestrales, esta forma de territorialización podría denominarse una territorialización ancestral: un cine que permite el despliegue de tecnologías de conocimiento propias y la generación de lazos de pertenencia de los miembros de una comunidad con sus raíces o génesis social, tradiciones y territorio.

³Freya Schiwy (2009) reconoce que en las culturas indígenas existe un alto nivel de intertextualidad que permite desplegar diversas formas de comunicación en la construcción y transmisión de conocimiento (p. 183).

LOS CORTOMETRAJES DEL COLECTIVO KUCHÁ SUTO

El *Colectivo de Comunicaciones narradoras y narradores de la memoria Kuchá Suto de San Basilio de Palenque* surgió entre 1998 y 2001, cuando comenzó un proceso de formación y producción radial orientado al rescate de la lengua palenquera en la Institución Educativa Benkos Biohó, integrando a estudiantes, docentes y directivos en un ejercicio comunitario de comunicación y revitalización cultural (Cantillo Turbay, 2020, p. 156). Sin embargo, desde el 2004 el colectivo amplió la perspectiva inicial, proponiendo trabajar más allá del entorno escolar e incorporar la formación y producción audiovisual. Con el paso del tiempo, el grupo fortaleció su organización, consolidó su proyecto comunicativo y, en 2010, asumió la coordinación del Centro de Medios Audiovisuales tras la creación de la Casa de la Cultura en San Basilio de Palenque (Cantillo Turbay, 2020, p. 156). Entre los objetivos principales del colectivo está la narración de los hechos que han afectado su territorio desde su propia perspectiva, como los desplazamientos forzados en la comunidad de La Bonga⁴ en 2001, así como la conservación de su “identidad cultural desde la tradición oral y la cocina, los juegos, la medicina tradicional, las rezanderas, la champeta y los velorios [lumbalús]” (Martínez, 2020, p. 82). Para ello, *Kuchá Suto* utiliza el cine comunitario con el fin de fomentar lazos de reconocimiento y pertenencia al territorio y sus tradiciones culturales, haciendo uso de las potencialidades que esta forma de arte, como proceso, otorga a los habitantes del palenque.

Para exponer cómo este colectivo apoya una forma de territorialización a través del cine comunitario, en este

apartado se analizarán tres cortos cinematográficos⁵ que invitan a la reflexión sobre los intereses locales y la conservación de la cultura palenquera. El propósito es identificar temáticas privilegiadas que permitan hilvanar, a través del cine, una conexión generacional para impulsar la unión y orgullo comunitario dentro de un territorio, lo cual funcionará como el eje de análisis. Para dicha selección, se tuvo en cuenta lo que Clemencia Rodríguez (2011) considera crucial en el despliegue de los medios ciudadanos, a saber, aquellos tópicos que representan “identidades culturales locales, lenguajes, estética [la performatividad] y personajes: todos los elementos que conforman el mundo vital de una comunidad” [traducción propia] (p. 243).

El orden de exposición propuesto tendrá que ver con la identificación de tres nodos fundamentales atados al eje principal. Con el primer corto, *Plan de fuga* (Gleidis Paola Salgado Reyes, 2018), se busca establecer un nodo atado a la historia, es decir, a la propia forma de entender y proyectar parte de sus procesos históricos de resistencia como pueblo palenquero. Este video se entenderá como una base o cimiento. El segundo corto, *Saberes tradicionales* (Colectivo Kuchá Suto, 2012), se estudiará como un nodo atado a las tradiciones, ya que expone prácticas y conocimientos locales que se quieren preservar. Así, representa pilares cargados de contenido representativo del palenque. Por último, el cortometraje *Fausto* (Rodolfo Palomino Cassianni, 2018) presenta la importancia del acompañamiento para sostener la vida de los integrantes del palenque, por lo que representaría una cubierta de valores éticos para el cuidado colectivo. Este corto se entenderá como un nodo atado a la empatía como valor comunitario.

⁴Las familias de La Bonga fueron desplazadas en 2001 tras años de resistencia frente a la violencia y los enfrentamientos entre distintos actores armados en la zona. Una noche recibieron un panfleto que les decía que tenían que salir y debían desalojar en 24 horas, por lo que perdieron todas sus pertenencias (Cantillo Turbay, 2020, p. 161).

⁵Disponibles en: <https://colectivokuchasuto.wixsite.com/kuchasuto/copia-de-pro> y en el canal de Youtube: <https://www.youtube.com/@colectivokuchasuto>.

Plan de fuga (2018)

El corto dramatiza parte de la génesis social del pueblo, por lo que se usará para establecer una base o un primer nodo de análisis que se entenderá como una conexión con la historia palenquera. Por otro lado, en el video también convergen los que Clemencia Rodríguez (2011) expone como aspectos fundamentales de un medio ciudadano, porque en su mayor parte está narrado en lengua criolla palenquera, se exponen heroínas locales (*Mambalá*) y se muestran lugares relevantes para la formación cultural (como la plaza central o la selva). Utilizando elementos del docudrama, el video personifica el heroísmo de la mujer palenquera en una de las fugas de esclavos hacia el palenque, con lo que el video informa a las nuevas generaciones sobre el valor de sus ancestros. Así, el cortometraje es una forma de apropiación de la historia local, ya que es construida y contada por los propios palenqueros sin intermediarios externos, lo que es uno de los objetivos principales de *Kuchá Suto*.

Su estructura es pendular: inicia en una escena del presente, narra un pasado y regresa al presente. Para ello, hace uso de un posicionamiento espacio temporal que condiciona la experiencia del espectador. En palabras de Bordwell y Thompson (1995), esto permite la ruptura de estímulos uniformes a través de la película para guiar y diferenciar los momentos específicos de la obra mediante cambios en la puesta en escena (p. 163). Además, en el corto predominan los planos generales con el fin de mostrar siempre a los palenqueros como un grupo enlazado a su territorio. El corto comienza con un plano general en ángulo picado de un grupo de estudiantes adolescentes reunidos con su profesora en la plaza central del pueblo, donde se erige la estatua a su líder *Benkos Biohó*. Esta escena es relevante porque demarca un *punto de vista* que, como lo menciona Timothy Corrigan (1994), posibilita establecer un marco psicológico y cultural (p. 47) desde el cual los palenqueros se posicionan como dueños de sus discursos. Esto se hace porque, tanto visual como simbólicamente, trasladar a los estudiantes al espacio

público del pueblo funciona como un gesto de arraigo y re-territorialización. Allí, el cine comunitario les permite ubicarse frente a la estatua de una figura emblemática y apropiarse del lugar para estudiar la historia del palenque, fortaleciendo su vínculo con las raíces ancestrales y promoviendo su sentido de pertenencia y orgullo comunitario.

La historia que cuenta la maestra se escenifica a través de un *flashback*. En él se narra la historia de *Mambalá*, una negra cimarrona que gracias al mapa trenzado en la cabeza de una de las jóvenes que la acompaña, luchó por mantener la unidad de un grupo de cimarrones durante su fuga hacia el territorio libre de palenque. El corto busca mostrar el valor de una mujer que, incluso arriesgando su vida, cuida la unidad del grupo que intenta recobrar su libertad. Esta parte del corto utiliza una puesta en escena propia de los palenqueros. Principalmente, es narrada en lengua palenquera y se focaliza en el cuidado colectivo y la necesidad de darle a los niños un mejor futuro, lejos de la esclavitud [0:03:55]. Además, se cuidan los atuendos de los esclavos, y la escenificación se hace en un bosque denso para mostrar el territorio cruzado por ellos en sus fugas, lo que es un claro compromiso con el realismo de la puesta en escena para exponer al espectador a imágenes de la vida de estos personajes (Corrigan, 1994, p. 49). De esta manera, se siguen exponiendo formas de arraigo con la historia local. La lengua, el conocimiento del bosque y el sentido de deber para con los niños que expone esta parte del cortometraje, puede entenderse como una estrategia de conexión generacional. Este mensaje de no abandono y de mantener la unidad es parte de lo que la maestra busca que los niños comprendan y repliquen (lo que refuerza la importancia de la clase en la plaza principal del pueblo). En este sentido el corto también funciona como herramienta didáctica para educar el sentido de comunidad.

El corto también resalta una tecnología de conocimiento de la cultura palenquera que funciona como una territorialización ancestral. El conocimiento del territorio, que se plasma en mapas trenzados en el pelo de las mujeres, funciona como



FIGURA 1.
Plan de fuga (Gleidis
Paola Salgado Reyes, 2018).

la guía que, durante la fuga⁶, les permite llegar al palenque [0:02:40]. Adicionalmente, este mapa requiere de formas de escritura y lectura particulares. Quien se enfrenta a él debe conocer bien el territorio para crear con o reconocer en las trenzas espacios físicos exactos⁷. En este momento, el corto usa transiciones a primeros y primerísimos planos para mostrar la lectura del mapa y la sagacidad de su líder, contrastando también con los planos generales que dominan la obra. Así, ponen en evidencia el trabajo grupal y su relación con el bosque como un territorio conocido. De esta manera, se convierte en una estrategia de comunicación representativa de la cultura palenquera que se despliega en un contexto histórico y que se visualiza gracias a las herramientas tecnológicas del cine [FIGURA 1].

Por otro lado, el cortometraje expone la tenacidad y sagacidad de la mujer palenquera. No solo es *Mambalá* quien lidera el plan para resguardar a los niños rezagados en la fuga, sino que es un grupo de mujeres quienes se unen para regresar por ellos bajo el peligro de la persecución de los esclavistas. La tenacidad se representa en la actitud de las mujeres

de ir en contra de las órdenes del líder del grupo, mientras la sagacidad se ejemplifica con el plan para despistar a los esclavistas. En este punto es importante la forma de comunicación particular que establece *Mambalá* y su conocimiento del territorio. Escondiéndose entre los árboles e imitando sonidos de animales, logra evadir a los esclavistas y evitar que los niños sean capturados [0:08:33]. Este hecho la hace merecedora del reconocimiento del líder del grupo, quien cierra con una frase fundamental para entender este nodo: “vámonos al palenque, donde contaremos tus historias por siempre” [0:09:33]. Con esta frase no solo se ejemplifica el orgullo del líder del grupo, sino que se incentiva el orgullo generacional. Rescatar a los niños y llevarlos a un lugar seguro permite la reproducción de los palenqueros. Es decir, la escena posibilita generar una conexión con los ancestros.

Por último, el corto regresa al presente para cerrar este arco de orgullo sobre la génesis social. Los niños se muestran más interesados por la historia y, especialmente, una niña menciona: “yo soy *Mambalá* y también llevo el mapa en mi cabeza” [0:10:24]. Esta forma de asimilación de los niños con sus heroínas ancestrales, en la plaza central del pueblo y bajo la estatua del líder fundador del palenque, es lo que permite generar una conexión de orgullo con la historia del pueblo. En última instancia, el mapa en la cabeza es también el reconocimiento de esa génesis. Así, la historia se anida con el eje fundamental de la conexión generacional y permite

⁶El video no se concentra en la enseñanza o proceso del trenzado, sino que muestra en contexto su valor de uso.

⁷Esto evidencia la existencia de tecnologías de conocimiento ancestral de las comunidades afrodescendiente que no son conocidas por públicos externos. Es decir, apunta implícitamente a la ignorancia de las clases históricamente dominantes y valoriza las formas de percepción tradicionales de los palenqueros. Agradezco a la doctora Laura Podalsky por este apunte.

exponer este producto como una forma de apropiarse de una tecnología de la información para aportar a la territorialización ancestral de una colectividad.

Saberes tradicionales (2012)

Este corto podría catalogarse como género documental con características de película ómnibus. Su carácter procesual e informativo lo convierte en una muestra cultural cuyo eje es la riqueza de la cultura palenquera. Representa un segundo nodo que podría denominarse una conexión con las tradiciones; una construcción de pilares atados a la conservación de prácticas representativas. Gracias al cine comunitario, se documentan quehaceres y relaciones con el territorio para desplegar formas de conocimiento a través del diálogo intergeneracional. Son relevantes porque permiten reconocer que “la conservación de las formas de diversidad (naturales y humanas) depende de un proyecto de vida basado en las prácticas y valores propios a la visión cultural de las comunidades (Escobar, 2010, p. 166). En el proceso se le entrega a los adultos mayores la palabra sobre los saberes ancestrales, es decir, autoriza sus voces para participar en la esfera pública del pueblo y representar parte de la memoria histórica. En el corto confluyen cinco videos sobre procesos pedagógicos relacionados con cinco frentes: áreas naturales, plantas medicinales tradicionales, cocinas tradicionales, cultivos y siembras tradicionales, y tradición folclórica musical. En este caso, las cinco secciones del corto son el resultado de un trabajo del colectivo *Kuchá Suto* con estudiantes de secundaria en el que se plantean procesos diferentes de congregación entre niños y adultos para registrar tradiciones ancestrales del palenque y su importancia dentro del cuerpo colectivo. Dicho trabajo responde a lo que los miembros del colectivo describen como su objetivo identitario: “por un futuro negro y bonito y porque la memoria es el verdadero sentido de una comunidad” (Navarro Díaz y Rodríguez, 2015, p. 257). Así, se convierte en una forma de territorialización ancestral del cine porque no se somete a prácticas

comunes o a agentes externos que hablan sobre ellos, sino que ellos construyen sus propios mensajes sobre sus prácticas y deciden la relevancia de las imágenes que transmiten. Son videos para ellos, con el potencial de ser exportados para ser visto por otros. En otras palabras, despliegan una tecnología de conocimiento, un saber hacer propio de la comunidad palenquera que se documenta desde su perspectiva, donde es la misma comunidad quien se apropia de la cámara y su forma de narrar; contrario a las posibilidades del “cine de memoria popular” de Marta Rodríguez y Jorge Silva en los años 70.

Ahora bien, las cinco áreas relacionadas en los procesos pedagógicos se enlazan en la necesidad de cuidar el cuerpo colectivo. La estrategia narrativa se basa en una representación procesual: un “cómo se hace”, proponiendo un nuevo entendimiento del realismo a través del documental y su compromiso político (Aguilera Skvirsky, 2020, p. 121) al retratar un saber de los palenqueros. Además, estos procesos son representados a través de mezclas entre primerísimos planos y planos medios que capturan el paso a paso de la elaboración de los productos. Similarmente, se usan planos generales para mostrar la relación de esos productos con la colectividad y la necesidad de conservar los espacios naturales que disfruta la comunidad. Esto ejemplifica el argumento de Clemencia Rodríguez de que a través de los medios ciudadanos las comunidades interactúan y generan estrategias de arraigo a su localidad. En primera instancia, con el primer video se incentiva el cuidado del territorio. La referencia a las áreas naturales permite a los adultos explicar a los niños la relevancia de las ciénagas y el agua para el palenque, y cómo los arroyos que las surten han sido lugares de interacción de los ciudadanos con el medio ambiente [0:02:41]. Esta es una forma de fomentar lazos de reconocimiento y orgullo con el territorio para incentivar su cuidado en, al menos, dos vías: para los niños que presencian el taller que imparten los mayores y para la comunidad que observa el video. Adicionalmente, en el segundo video, la temática de los cultivos y

siembras tradicionales complementa esa necesidad de cuidar el agua y la tierra. En especial, el cultivo de la yuca es crucial para la economía de San Basilio de Palenque, por lo que los sabedores se encargan de enseñar las técnicas adecuadas para su cultivo. Nicasio Reyes, otro de los líderes del proyecto piloto, menciona que “los sabedores buscan transmitir los conocimientos para que permanezcan en la comunidad, en los jóvenes y niños” [0:07:53]. Esto es una forma de cuidar los medios de subsistencia que provee el territorio. Así, estos dos videos ejemplifican un pilar para educar la mirada sobre el paisaje local, la riqueza de sus tierras y su importancia para el futuro del pueblo.

Los otros tres videos que componen este documental muestran tecnologías de conocimiento históricas de los palenqueros. Estas prácticas representativas tienen mayor impacto al pensarlas como elementos para el cuidado y disfrute de la vida en comunidad: la cocina como conservación de los sabores locales, las plantas medicinales como cuidado del cuerpo y el folclor musical como elemento que impulsa el canto y los sonidos autóctonos. Estos pilares se corresponden con el arraigo al cuerpo colectivo local. A través de diálogos intergeneracionales, los mayores enseñan a los niños y a los espectadores a tocar, reconocer y preparar no solo el producto, sino su significado colectivo. Es decir, construyen marcas registradas para enorgullecer el quehacer de los palenqueros.

En primera instancia, los videos sobre la medicina tradicional y la gastronomía documentan el proceso de elaboración de los productos a través de planos secuencias y primerísimos planos. Paralelamente, los sabedores se dirigen directamente a los niños, aconsejándolos para que no dejen perder las técnicas tradicionales. En este caso, el reconocimiento de las plantas medicinales y su función se beneficia de las herramientas audiovisuales al permitirle al sabedor grabar los procesos de preparación mientras explica oralmente sus usos [0:05:24]. Así, se construyen formas alternativas de curación para sostener el bienestar físico, entregando herramientas a las nuevas generaciones para explorar el potencial natural

que se halla en el territorio. De manera similar, en el video sobre la gastronomía local, se exponen técnicas tradicionales y alimentos importantes en la dieta palenquera. Una de las sabedoras, Narcida Casseres, enseña a sus nietas a preparar el arroz con coco, la mazamorra y el pescado para que perdure la cocina tradicional, mencionando los pasos a seguir y a evitar en los procesos de cocción [0:06:09]. Estos pasos y su interés de cuidar los sabores locales son los que llenan de contenido el pilar de las tradiciones del pueblo.

El último video que compone el corto expone el compromiso de los mayores para enseñar a tocar instrumentos musicales a los jóvenes. Los instrumentos musicales y sonidos representativos del palenque se mezclan con técnicas de canto específicas y líricas que ejemplifican una tecnología de conocimiento de los palenqueros. Reunidos en una ronda, con tambores y maracas, el sabedor o sabedora guía la práctica musical y el canto. En este caso, se usan primeros planos y planos generales para resaltar el diálogo intergeneracional. El líder de la ronda musical y sabedor menciona a los niños: “lo que yo sé estoy para enseñarlo a todos los que quieran aprender” [0:09:09]. Lo que es otro ejemplo de cómo se autorizan las voces de los adultos mayores para posibilitar la sobrevivencia de los conocimientos tradicionales y del valor de su cultura, mientras se incentiva a los niños a escuchar y participar de una congregación a través de la música. Con ello, el corto es un claro ejemplo de que el colectivo *Kuchá Suto* tiene su centro en la conservación cultural del palenque, donde “lo comunitario se cubre para generar archivo, memoria sonora y visual” (Navarro Díaz y Aguilar Rodríguez, 2015, p. 258) [FIGURA 2].

Este documental entra en consonancia con la propuesta de Molfetta (2017b) de que el cine comunitario es un cine situado, que fomenta procesos de unión necesarios en contextos específicos y cuyo proceso es más importante que el producto final (p. 83). En este caso, con el documental no solo se conservan los conocimientos de los sabedores, sino que se fomenta la congregación y el reconocimiento de las



FIGURA 2.
Saberes tradicionales
(Colectivo Kuchá Suto, 2012).

necesidades del palenque. En conjunto, el trabajo del colectivo *Kuchá Suto* a través de este corto funciona como ilustración de los pilares cargados de contenido tradicional en el proceso de territorialización ancestral. Adicionalmente, se podría decir que representa una técnica de seducción para los niños y espectadores. Las estrategias usadas para esta seducción tienen que ver con la exploración en campo y la experimentación directa de lo que los mayores han hecho y han aprendido a hacer a lo largo de sus vidas. En este sentido, el ecosistema del cine comunitario posibilita incentivar la curiosidad por aprender y aprehender el valor de la cultura, incitando sentimientos de orgullo, enfrentando el riesgo de desaparición al que se enfrentan las tradiciones de este tipo de comunidades.

Fausto (2018)

Fausto es el último corto en este análisis por una razón fundamental: expone por qué es crucial hilvanar lazos de afecto entre la comunidad palenquera. A través de una docu-ficción, el corto retoma la historia de violencia y desplazamiento sufrida por la comunidad de La Bonga (aledaña a San Basilio de Palenque) en las últimas décadas y la usa

para escenificar sus consecuencias y lo que puede sucederle al palenque mismo si no se fortalecen lazos comunitarios. El corto expone a un joven, llamado Fausto, que llega al palenque afectado psicológicamente por el asesinato de su familia en La Bonga. La estrategia visual tiene que ver con la exposición de la causalidad entre las experiencias de violencia extrema y las necesidades de apoyo que tiene un ser humano afectado por ella. Según Bordwell y Thompson (1995), esto se logra en el cine a través de conexiones causales entre personajes que desencadenan ciertos hechos (p. 86). En el caso de ***Fausto***, hay un claro interés por demostrar cómo el asesinato de sus seres queridos y el rechazo de su familia de acogida, exacerban una condición psicológica de abandono que termina con el suicidio del protagonista. Así, el corto representa un tercer nodo, el de la necesidad de crear una conexión empática entre los miembros del palenque.

El argumento central de la trama está en una discusión familiar entre los tíos y primos de Fausto en torno a qué hacer con una persona traumatizada y potencialmente violenta, incapaz de expresar sus emociones y que está siendo rechazado por la comunidad. Su prima (joven como él), quien previamente fue agredida por Fausto, estando él en medio

de un delirio de recuerdos traumáticos, reconoce el valor y la necesidad de ayudarlo: “no estoy de acuerdo [con] que se vaya. Parece nuestro hermano mayor y necesita ayuda. Yo misma me caí al suelo” [0:08:13]. Esta línea cobra relevancia porque establece el valor del apoyo comunitario. El reconocimiento de la vulnerabilidad del otro expone la necesidad de fortalecer lazos comunitarios en el palenque. Sin embargo, la familia decide que el joven debe abandonar la casa porque aún siendo un familiar, está causando problemas [0:08:49]. Después de escuchar la conversación de sus familiares, Fausto es atacado por recuerdos (por medio de *flashbacks*) del asesinato de sus padres y hermanos; así, el corto logra cuestionar el papel de la familia y de la comunidad en el cuidado colectivo. Esta estrategia de *flashbacks* apoya la causalidad de la historia al permitir al espectador relacionar poco a poco su contenido con el tiempo presente de video y establecer emotivamente relaciones de causa-consecuencia sobre el estado psicológico del personaje (Bordwell y Thompson 1995, p. 84). Por un lado, los recuerdos traumáticos de Fausto posicionan a los espectadores dentro de un contexto de familiarización sobre el dolor del otro. Asimismo, la conversación familiar pone en contraste el análisis situacional de los adultos y de los jóvenes, dándole valor a la palabra de los menores. Esto no significa que se deslegitimen las voces de los mayores, sino que expone la necesidad de generar espacios de diálogo desde diferentes perspectivas para potenciar el cuidado colectivo. Con ello se evidencia lo que Navarro Díaz y Aguilar Rodríguez (2015) nombran como una forma que tienen los palenqueros de “generar sentidos en la gente, es decir, que la comunidad asigne significados a lo que ocurre o ha ocurrido en su contexto social” (p. 257) [FIGURA 3]. En este corto, la estrategia para generar sentidos en la gente se basa en lo que Herlinghaus (2009) denomina la “afectividad marginal”, por medio de la cual se desestabiliza un “espacio moral seguro” (p. 14). La comunidad, como espectadora, tiene acceso a imágenes del pasado de Fausto, atestigua parte de su sufrimiento y del rechazo al que debe enfrentarse al

llegar al palenque. Eso permite identificar la vulnerabilidad de Fausto y enlazarla con la vulnerabilidad del palenque mismo. Es decir, que por medio de imágenes con violencia física y emocional, que revelan prácticas discriminatorias, se pone en debate cómo esas formas de relacionamiento pueden afectar la reinserción de un sujeto herido a la sociedad, lo que evidencia la importancia del acompañamiento a las víctimas del conflicto armado en la región. Así, la representación de esta “afectividad marginal” permitiría visibilizar, en el cortometraje, lo que Podalsky (2011) denomina una nueva política del afecto. La experiencia de Fausto funciona como un punto de enlace que ejemplifica la construcción de “alianzas afectivas” [*affective alliances*], las cuales, según la autora, contribuyen a instaurar nuevas sensibilidades comunitarias (p. 8). En este sentido, **Fausto**, logra direccionar la mirada del espectador hacia el valor de la unión del palenque. En otras palabras, proyecta la urgencia de cuestionar posibles formas de rechazo dentro de la comunidad para preservar el cuerpo colectivo del palenque, convirtiéndose en una forma de educar la mirada sobre puntos críticos sociales y sobre la necesidad de fortalecer vínculos afectivos perdurables.

En última instancia, el corto escenifica cómo la persistencia del trauma, mezclado con la falta de empatía y de preocupación por el dolor del otro, termina con el suicidio de Fausto [0:10:44]. Su familia de acogida, en especial los mayores, y la comunidad en general, se muestran sorprendidos, lo que permitiría establecer un debate en torno a la importancia de prestar atención temprana a quienes han sufrido daños por la guerra. De esta manera, el cortometraje posibilita construir un mensaje de empatía con el cual los espectadores pueden adentrarse a sus propios relacionamientos comunitarios. Siendo así, a través de este corto, el colectivo apunta a una cultura del cuidado que, como menciona Rincón (2020), es una de las potencialidades de la comunicación desde el territorio, la cual está basada en la forma en que se crean sentidos y sentires atados a un proyecto político-cultural en conexión con la comunidad (p. 131).

FIGURA 3. **Fausto** (Rodolfo Palomino Cassianni, 2018).



Por otro lado, la alianza afectiva para (re)posicionar ese sujeto palenquero es potenciada por la actuación de niños y jóvenes en el corto. Los constantes primerísimos planos de Fausto turbado y en un evidente letargo emocional (que se asemeja a la locura), en contraste con los planos medios de su prima, quien lo defiende de la decisión de los adultos en la conversación familiar, representan imágenes de jóvenes sensibles desde las cuales se pueden explorar potenciales políticos. Esta estrategia es definida por Page *et al.* (2018) como el uso de un *feeling child*, con el cual se representan emociones activas o más susceptibles de activarse en contraposición con el sentir de los adultos y sus posturas con respecto a lo que sucede en el mundo (p. 4). Con ello, **Fausto** explora nuevas posibilidades de construir un mundo que quizá los adultos no logran descifrar por su forma de racionalizar (Page *et al.* 2018, p. 5). De esta manera, el corto logra materializar la necesidad de soporte afectivo a partir de expresiones sensibles y contradictorias, puesto que un niño afectado por la violencia puede desarrollar traumas que terminen en tragedias. Siendo así, este corto de docu-ficción es una propuesta artística con valor político que aporta una forma de alianza afectiva a través del cine comunitario. Siguiendo la historia de violencia que

ha sufrido el palenque y las necesidades de conservar lazos afectivos perdurables, **Fausto** representa una propuesta de re(territorialización) ancestral a través de cuestionar los lazos afectivos necesarios para preservar la vida comunitaria en el palenque. Estrategia que, igualmente, aporta a la construcción de valores políticos de acompañamiento perdurables a la sociedad en general.

Gumucio Dagron (2014) explica que en general el audiovisual es sostenible mientras fortalezca los mensajes de unión comunitaria con un lenguaje propio, establecido en la colectividad (p. 61). Tejer este video como punto final del análisis del cine comunitario del colectivo *Kuchá Suto*, permite exponer la forma en la que la tecnología es adaptada a las necesidades de expresión de esta comunidad. Por otro lado, tanto en este como en los demás cortos, las imágenes y diálogos posibilitan una participación activa de los espectadores ya que el público deja de ser solo un receptor y es estimulado a reflexionar sobre el valor de la génesis social, las tradiciones locales y el acompañamiento⁸.

⁸Esto se logra, también, gracias a los talleres de sensibilización y al trabajo social que acompañan los procesos de cine comunitario. El trabajo de campo que permita explorar en detalle estas dinámicas internas es un trabajo aun en proceso.

Por último, vale la pena recordar que el valor del cine comunitario está en cómo posibilita formas de sujeción de la comunidad no solo a un proceso audiovisual, sino a la normalización de valores de convivencia como parte de su cultura, y en cuyos procesos se puedan desarrollar “propuestas de orden político, social, cultural y económico” (Gumucio Dagron, 2014, p. 63). Esto permitiría denominar estos cortos como propuestas arraigadas en lo local; en el valor del territorio, con el fin de fortalecer los lazos políticos del palenque. En este sentido, intentan construir “un sentido fuertemente territorializado de la experiencia audiovisual, un cine de vecinos para vecinos, donde reconocerse entre pares, de ambos lados de las pantallas” (Molfetta 2017b, p. 95).

CINECTIVIDAD: UNIR LOS PUNTOS NODALES

En un documental que, según este análisis, formaría parte del nodo sobre las tradiciones culturales, llamado ***Madre monte de San Basilio de Palenque*** (Rodolfo Palomino y Diogenes Cabarcas, 2020), se expone cómo la corporación *Madre monte* acoge un grupo de mujeres adolescentes y adultas del palenque para enseñarles las técnicas y significados históricos del tejido. Para ellas, la mochila tiene como inicio un punto medio que representa el seno de la madre o la pacha mama. Esta es la parte inferior de la mochila y representa la conexión con la tierra y la base de la construcción de los sueños de las tejedoras, según menciona Vanesa Tejedor Herrera, una de las líderes de los talleres [0:02:06]. La segunda parte es el cuerpo, que le da profundidad a la mochila y donde se pueden tejer figuras e intercambiar colores. La tercera es el mango o cargadera con la que se sostiene la mochila en el hombro de su portadora. Según Tejedor Herrera, estas tres etapas representan para las sabedoras una similitud con la vida del ser humano y sus ciclos vitales [0:08:20].

Este corto fomenta la unión comunitaria a través de los talleres sobre el tejido. Es decir, a través de ellos no solo se teje

una mochila, sino la comunidad misma. Esto se evidencia con imágenes de las participantes no solo tejiendo sino realizando actividades de esparcimiento y dinámicas de conocimiento mutuo [0:03:30] y con las entrevistas a las participantes en las que resaltan el impacto del taller en sus vidas y cómo las motiva a seguir aprendiendo. Adicionalmente, las referencias al seno de la madre y a la tierra como parte principal de la mochila son formas de conexión inicial con el territorio vital. Conexión que se fortalece a medida que se continúa con el cuerpo y cargadera de la mochila y con el relacionamiento de las mujeres en el taller. De esta manera, el corto sobre estas tejedoras puede servir como analogía para analizar el proceso del audiovisual del colectivo *Kuchá Suto*, ya que en él se encuentra directamente relacionado el valor del territorio con el de los lazos comunitarios. La importancia del tejido no es únicamente por el producto (la mochila), sino por su valor representativo de la conexión comunitaria, similar a los talleres de cine.

Para desarrollar esta idea, las tres etapas de construcción de las mochilas pueden relacionarse con los nodos expuestos con los videos comunitarios del colectivo *Kuchá Suto*. La base o punto medio, que representa el seno o la pacha mama, se relaciona con el primer nodo atado a la génesis social o a la historia del palenque, es decir, a los cimientos. El cuerpo de la mochila guarda relación con los pilares que llenan de contenido las tradiciones ancestrales porque les dan profundidad a quehaceres culturales representativos. Por último, la cargadera guarda relación con la representación de valores éticos que sostienen la comunidad; en este caso, a la concientización sobre la empatía necesaria para vivir en comunidad, lo cual es una forma de sostenimiento mutuo. Esta analogía posibilita argüir que, similar al tejido de las mochilas, el proceso y producto del audiovisual comunitario puede considerarse un dispositivo de asistencia para hilvanar lazos colectivos con la historia, las tradiciones y la empatía. Es decir, que el cine comunitario funciona como el hilo que posibilita una forma

de tejido colectivo⁹. El video, como la mochila, tiene el potencial de cargar y transmitir las historias de una comunidad y generar sus propios significados, adaptando los medios a sus propias necesidades de comunicación. En este caso puntual, sobre una necesidad específica o eje fundamental que se identificó en este texto como una conexión generacional para preservar la identidad cultural palenquera¹⁰.

Según el estudio citado en este texto sobre San Basilio de Palenque:

el palenquero se fortalece, casi como un oficio, en la defensa de su espacio vital garantizado por la práctica cotidiana de la convivencia solidaria que permite el asentamiento de la familia, el cultivo del territorio y la organización social fundamentada en su historia¹¹ (Guerrero *et al.* 2002, p. 28).

Siguiendo esta línea, el cine comunitario funciona como un dispositivo de fortalecimiento del sentimiento y del ser palenquero. Es decir, apoya la postura de Escobar (2010) de que posibilitar un encuadre basado-en-lugar, asumiendo la particularidad de un territorio que se habita, permitiría la emergencia de un lazo entre la historia, la cultura, el ambiente y la vida social para construir una conciencia espacial asentada en un proyecto de vida colectivo (p. 74).

⁹Un primer acercamiento a esta idea de los medios de comunicación como hilos de un tejido es desarrollado por la ACIN, una asociación de 14 resguardos y 16 cabildos indígenas en el Cauca colombiano y quienes desarrollan el programa “Tejido de comunicación”. El cineasta ecuatoriano Pocho Álvarez en su estudio sobre el cine comunitario en Colombia que recoge Alfonso Gumucio Dagron (2014), resalta que para esta colectividad el tejido de comunicación tiene en cuenta todos los medios como la radio, el internet, la televisión o el audiovisual para impulsar trabajos de reflexión, debate y ejercicio de la democracia comunitaria (p. 288).

¹⁰Los videos seleccionados permiten identificar problemáticas concretas y analizar las soluciones propuestas por los líderes comunitarios.

¹¹Este estudio no busca suplantar la visión local de los palenqueros sobre su propia cultura. Se reconoce la diferencia entre historiadores profesionales hablando del pasado y presente de una cultura versus la palabra y modos de expresión de los integrantes de esa cultura sobre sí mismos. La cita es relevante porque ejemplifica una visión externa sobre lo que los mismos palenqueros han expuesto sobre su cultura a través de los videos analizados en este trabajo.

Con estos videos se muestra el valor de la colectividad en un territorio; ellos son parte de la integración de una historia común en la comprensión del pueblo, como lo exponían el cineasta Boliviano Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau (1979, p. 61). Así, puede explicarse que el sostenimiento de este tipo de prácticas que congregan y fortalecen lazos culturales entre los miembros de una comunidad y entre ellos con su historia y su territorio sea una de las potencialidades del audiovisual comunitario. En este caso, ese potencial está en que sea la herramienta con la que se hilvanan los nodos con el eje fundamental de análisis para fortalecer lazos colectivos en San Basilio de Palenque. Por otro lado, la exposición de tecnologías de conocimiento específicas de una comunidad, que se conservan como valores históricos y culturales, abre paso para explotar las potencialidades del cine de narrar con imágenes y voz, de trabajar en equipo y de difundirse en la esfera pública. La unión de esas tecnologías de conocimiento con las herramientas tecnológicas del cine para conservar conexiones generacionales en una comunidad, para fomentar el orgullo por sus tradiciones y formas de vida y para generar lazos de afecto entre ella con su territorio es lo que podría denominarse, en los cortos seleccionados, una cinectividad. La cinectividad, como proceso de hilvanar, posibilita que el cine funcione como herramienta de transformación del lenguaje y agente de territorialización; como impulsor de lazos empáticos y de conector generacional.

Cabe aclarar que este proceso de cinectividad no es una fórmula fija para guiar el desarrollo de proyectos de cine comunitario. Los tres nodos expuestos en este texto son el resultado de un análisis de algunos productos audiovisuales del colectivo *Kuchá Suto*, pero cada comunidad se enfrenta a diversos factores y contextos históricos, políticos y sociales diferentes que requerirían un análisis puntual. Es decir, que en otros análisis podrían surgir otros nodos que girarían alrededor de un eje de enlace diferente para llevar a buen término sus procesos y objetivos. El valor de la cinectividad está en poder encontrar e hilvanar esos puntos de enlace

que hagan de los procesos del audiovisual alternativo una herramienta que potencie el empoderamiento ciudadano, fomente lazos de afecto entre sus congéneres y se convierta en un arma política fuerte. En otras palabras, la cinectividad es algo que se alcanzaría en procesos de congregación comunitaria donde se puedan evaluar las necesidades específicas que enfrenta una comunidad y para los cuales las tecnologías del cine puedan aportar una nueva visión ciudadana.

CONCLUSIONES

El audiovisual comunitario surge como una forma de transformación del lenguaje para conservar la memoria y fortalecer lazos sociales en comunidades históricamente marginadas que alzan su voz para participar en la esfera pública. A través de la congregación, dentro de espacios seguros y la división de tareas para hilvanar un mensaje colectivo de unión, los procesos de cine comunitario buscan fortalecer lazos entre sus ciudadanos y entre ellos con el territorio al apropiarse de los discursos sobre sí mismos y documentar su realidad proponiendo nuevas formas de relacionamiento político tanto interno como con la sociedad en general. Al referirse a las propuestas cinematográficas desarrolladas por comunidades con cargas históricas coloniales en América Latina, este texto propone la conceptualización de la territorialización ancestral del cine. Con este concepto se busca generalizar la propuesta de la indianización del cine propuesta por Freya Schiwy (2009) en otras comunidades con procesos históricos de descolonización y con tecnologías de conocimiento propias que se conservan ancestralmente. Dichas comunidades usan la tecnología para transformar las imposiciones del cine comercial y desplegar mensajes de orgullo por sus raíces y tradiciones.

Estas potencialidades del cine comunitario se expusieron a través de la identificación de tres temáticas fundamentales en el trabajo de colectivo *Kuchá Suto* de San Basilio de Palenque. Para ello, se establecieron tres nodos de entendimiento de su mensaje de unión comunitaria: un nodo atado a la historia,

otro a la tradición y un último atado a la empatía como valor cultural. La unión de estos puntos nodales a partir de un eje fundamental (la conexión generacional) para posibilitar lazos afectivos y territorializar la experiencia de los ciudadanos a través de las tecnologías del cine es lo que se ha denominado una cinectividad.

El cine comunitario como dispositivo de cinectividad reclama, además, un derecho a mostrar para documentar la realidad de la población, fortalecer imaginarios colectivos y preservar valores culturales. Las formaciones y sensibilizaciones para estudiar la historia y el valor de la cultura permiten también adquirir una mirada crítica sobre una comunidad y expresar las necesidades de la población. Esto es relevante porque posibilita conectar la visualidad con la manera en que se perciben y ordenan los espacios. Es decir, cómo el despliegue de ciertas imágenes sirve para construir narrativas de progreso sostenibles. Esto es, contestar dinámicas de poder sobre cuerpos y territorios históricamente aislados. En otras palabras, el cine comunitario tiene el potencial de reconfigurar el valor político de la mirada de una comunidad sobre sí misma y de cómo se manifiesta ante el mundo, permitiendo preservar el valor y la diversidad cultural a través de la re-territorialización de su paisaje audiovisual.

Para finalizar, la cinectividad se propone como un elemento de análisis no solo de las estructuras que convergen en el quehacer del cine comunitario —como redes institucionales, colaboraciones barriales, entidades gubernamentales o privadas, etc.—, sino también los procesos y decisiones internas en torno a lo que motiva esa reunión para hacer cine. Con ello, se pretende incentivar un análisis más completo de los procesos de cine comunitario. Sin embargo, con este texto también se plantea el reto de un trabajo de campo extenso para analizar cómo la cinectividad funciona al interior de los colectivos y durante los procesos de difusión y discusión de las películas en la comunidad. Dicho trabajo se encuentra aún en proceso. 🍿

Bibliografía

- AGUILERA Skvirsky, S. (2020). *The process genre: Cinema and the aesthetic of labor*. Duke University Press.
- CANTILLO Turbay, L. (2020). Comunicación local, paz y territorio: una apuesta que transforma. En J. Sánchez Castiblanco y L. Cantillo Turbay (eds.), *Sentidos locales: Reflexiones sobre colectivos de comunicación en Colombia* (pp. 148-167). Mincultura.
- Corrigan, T. (1994). *A short guide to writing about film*. Watson-Guptill Pubns.
- DOMÍNGUEZ Domingo, J. C. (2021). *Cine comunitario en Morelos: convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva*. Universidad Nacional Autónoma de México; Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. <https://doi.org/10.22201/crim.9786073049740e.2021>
- ESCOBAR, A. (2010). *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Enviación.
- GUERRERO, C., Hernández Cassiani, R. D., Pérez Palomino, J. N., Pérez Tejedor, J. P. y Restrepo, E. (2002). *Palenque de San Basilio: Obra maestra del patrimonio intangible de la comunidad*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia. <https://hdl.handle.net/11227/7435>
- GUMUCIO Dagron, A. (Coord.). (2014). *El cine comunitario en Latinoamérica y el Caribe*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- HERLINGHAUS, H. (2009). *Violence without guilt: Ethical narratives from the Global South*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MARTÍNEZ, M. A. (2020). Contarse, contar y ser tenido en cuenta. En J. Sánchez Castiblanco, J. y L. Cantillo Turbay (eds.), *Sentidos locales: Reflexiones sobre colectivos de comunicación en Colombia* (pp. 80-85). Mincultura.
- MOLFETTA, A. C. (2017a). Introducción. En A. C. Molfetta (org.), *Cine comunitario argentino: Mapeos, experiencias y ensayos* (pp. 17-27). Buenos Aires: Teseopress.
- MOLFETTA, A. C. (2017b). De la vanguardia a la resistencia. La teoría del Tercer Cine revisada por el cine comunitario. En A. C. Molfetta (org.), *Cine comunitario argentino: Mapeos, experiencias y ensayos* (pp. 77-103). Buenos Aires: Teseopress.
- MOLFETTA, A. C. (2017c). Colectivo y comunitario. Voces y economías del cine como resistencia al neoliberalismo en el Gran Buenos Aires Sur. En A. C. Molfetta (org.), *Cine comunitario argentino: Mapeos, experiencias y ensayos* (pp. 105-130). Buenos Aires: Teseopress.
- NAVARRO Díaz, L. R. y Aguilar Rodríguez, D. E. (2015). Las historias de Palenque empiezan en la calle: Jóvenes, comunicación y cambio social. *Nómadas*, (43), 252-265.

- PAGE, P., Selimovic, I. y Sutherland, C. (Eds.). (2018). *The Feeling Child: Affect and Politics in Latin American Literature and Film*. Lexington Books.
- PODALSKY, L. (2011). *The politics of affect and emotion in contemporary Latin American cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Palgrave Macmillan.
- RED DE CINE COMUNITARIO DE LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE. (s.f.). Críticas. Recuperado en diciembre de 2023, de <http://cinecomunitarioenr.wixsite.com/cinecomunitario/criticas>
- RINCÓN, O. (2020). Comunicación desde el territorio, con la gente y por la democracia. En J. Sánchez Castiblanco, J. y L. Cantillo Turbay (eds.), *Sentidos locales: Reflexiones sobre colectivos de comunicación en Colombia* (pp. 122-131). Mincultura.
- RODRÍGUEZ, M. y Silva, J. (1988). Colombia: la memoria popular. Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva [1977]. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Vol. 1) (pp. 202-209). México, D.F.: Fundación Mexicana de Cineastas, A.C.; Universidad Autónoma Metropolitana.
- RODRÍGUEZ, C. (2008). *Lo que le vamos quitando a la guerra: Medios ciudadanos en contexto de conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Friederich Ebert Stiftung.
- RODRÍGUEZ, C. (2011). *Citizens' media against armed conflict: Disrupting violence in Colombia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RUÍZ Marín, E. (2004). Una propuesta metodológica para la investigación de las mediaciones. *Punto Cero*, 9(8), 64-68.
- THOMPSON, K. y Bordwell, D. (1995). *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- SANJINÉS, J. y Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- SCHIWY, F. (2009). *Indianizing film*. New Brunswick / Londres: Rutgers University Press.
- SCHROEDER Rodríguez, P. A. (2023). Cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala en el siglo XX. *El ojo que piensa*, (26), 9-23. <https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i26.400>

Filmografía

- KUCHÁ SUTO. (Director). (2012). ***Saberes tradicionales*** [Video]. Colombia: Kuchá Suto. <https://www.youtube.com/watch?v=6aFj4d-Sn2I>
- SALGADO Reyes, G. P. (Directora). (2018). ***Plan de fuga*** [Video]. Colombia: Kuchá Suto. <https://www.youtube.com/watch?v=teYLsNlmLqs&t=645s>
- RODRÍGUEZ, M. A. y Silva, C. (Directores). (1975). ***Campesinos***. Colombia: Fundación Cine Documental Colombiano.

- RODRÍGUEZ, M. A. y Silva, C. (Directores). (1972). **Chircales**. Colombia: Fundación Cine Documental Colombiano.
- RODRÍGUEZ, M. A., Ospina, L. y Silva, C. (Directores). (1982). **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**. Colombia: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC); Rodríguez-Silva.
- SOLANAS, F. y Getino, O. (Directores). (1968). **La hora de los hornos**. Bolivia: Grupo Cine Liberación.
- PALOMINO Cassiani, R. (Director). (2018). **Fausto** [Video]. Colombia: Kuchá Suto. https://www.youtube.com/watch?v=a5_H36RUDpk
- PALOMINO Cassiani, R. y Cabarcas, D. (Directores). (2020). **Madre monte de San Basilio de Palenque** [Video]. Colombia: Kuchá Suto. <https://www.youtube.com/watch?v=fgfBNdOZ5tU&t=2s>

JOHN JAIME HURTADO CADAVID es colombiano. Es profesional en filosofía con una maestría en narrativas culturales de la Universidad de Tübingen. Actualmente cursa un doctorado en estudios culturales y literarios latinoamericanos en La Universidad Estatal de Ohio. Su investigación actual es sobre cine latinoamericano, especialmente el cine comunitario de comunidades marginadas en Colombia. Su última publicación fue “Estrategia de contravisualidad del cine colombiano en la película Matar a Jesús (Mora Ortega, 2018)” en 2025.