

**"LA PERIFERIA ES LA PERIFERIA EN TODAS PARTES":
PRODUCCIÓN CULTURAL EN LAS PERIFERIAS URBANAS**

Colectivos periféricos y artivismo audiovisual en la construcción de territorios

LUZ MARIANA BLET¹

¹ Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil

Resumen:

A lo largo de las últimas décadas, diversos grupos activistas, que se autodenominan colectivos, han surgido promoviendo acciones colaborativas a través de expresiones artísticas, performances e intervenciones urbanas. Estos colectivos resignifican los territorios mediante la creación artística, la crítica social y la movilización comunitaria. Este artículo analiza el papel de los colectivos audiovisuales en la construcción y redefinición de territorios periféricos, a partir de observaciones etnográficas realizadas en Río de Janeiro (Brasil) y Medellín (Colombia), se explora cómo colectivos como Crua y la Corporación Carabantú transforman territorios no sólo físicos, sino también simbólicos, a través de sus prácticas en torno al audiovisual. Al establecer un diálogo entre la antropología y la geografía crítica, y fundamentándose en conceptos como territorio, redes escalares y disputas simbólicas, el artículo destaca cómo estos colectivos desafían narrativas dominantes, fomentan nuevas formas de sociabilidad y crean mapas alternativos de visibilidad.

Palabras-clave: colectivos; audiovisual; periferias; territorios; redes escalares.

Coletivos periféricos e ativismo audiovisual na construção de territórios

Resumo:

Ao longo das últimas décadas, diversos grupos ativistas, que se autodenominam coletivos, surgiram promovendo ações colaborativas por meio de expressões artísticas, performances e intervenções urbanas. Esses coletivos resignificam os territórios por meio da criação artística, da crítica social e da mobilização comunitária. Este artigo analisa o papel dos coletivos audiovisuais na construção e redefinição de territórios periféricos, a partir de observações etnográficas realizadas no Rio de Janeiro (Brasil) e em Medellín (Colômbia), explorando como coletivos como Crua e a Corporação Carabantú transformam não apenas territórios físicos, mas também simbólicos, por meio de suas práticas em torno do audiovisual. Estabelecendo um diálogo entre a antropologia e a geografia crítica, e baseando-se em conceitos como território, redes escalares e disputas simbólicas, o artigo destaca como esses coletivos desafiam narrativas dominantes, promovem novas formas de sociabilidade e criam mapas alternativos de visibilidade.

Palavras-chave: coletivos; audiovisual; periferias; territórios; redes escalares.

Colectivos periféricos y activismo audiovisual en la construcción de territorios

LUZ MARIANA BLET

INTRODUCCIÓN¹

A lo largo de las últimas décadas, con la popularización de las tecnologías digitales de comunicación, ha emergido una pluralidad de grupos activistas, denominados a sí mismos como colectivos, que desarrollan acciones colaborativas a través de diversas expresiones artísticas, performances e intervenciones, utilizando el espacio urbano como lugar de creación, crítica y movilización. Estas prácticas se articulan con disputas más amplias por el territorio, entendido — siguiendo a autores como Milton Santos (1999), Marcelo Lopes de Souza (1995, 2008) y Rogério Haesbaert (2009) — no sólo como un recorte geográfico, sino como un espacio vivido, cargado de relaciones de poder, apropiaciones cotidianas y producciones simbólicas.

Al reflexionar sobre las dimensiones políticas de los movimientos artísticos insurgentes contemporáneos, el antropólogo Paulo Raposo (2015, 2023) argumenta que el arte y la política están intrínsecamente entrelazadas, influyéndose mutuamente, y que ciertas formas de participación artística ocupan en la actualidad el lugar que antes estaba reservado a formas más tradicionales de confrontación política. Según este autor, aunque este fenómeno no se limita al presente, en el contexto de un capitalismo global está relacionado con la emergencia de nuevos sujetos políticos que enfrentan diversas formas de opresión, incluyendo mujeres, personas negras e indígenas, personas LGBTQIAPN+, migrantes y poblaciones periféricas; y está intrínsecamente vinculado al auge de las tecnologías de comunicación y de la información.

Raposo (2022) propone además que el concepto de “activismo” rompe con la separación entre artistas y ciudadanos comunes, destacando que estas prácticas activistas se relacionan con

1 Esta reflexión se inscribe en el marco del proyecto en ejecución de tesis doctoral titulado “Coletivos audiovisuais na América Latina: narrativas e performances nas e das periferias”, desarrollado en el Programa de Posgrado en Antropología Social (PPGAS) de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), bajo la orientación del profesor Dr. Scott Correll Head. Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* — Brasil (CAPES) a través de una beca de doctorado y del Instituto Brasil Plural (IBP), a través de la financiación al trabajo de campo, ejecutado en Medellín, Colombia, en 2024; y a la pasantía de investigación llevada a cabo en el Instituto de Estudios Regionales (INER) de la Universidad de Antioquia, bajo la supervisión del profesor Dr. Yilver Mosquera-Vallejo.

la subjetividad y lo sensible, y se manifiestan en lo cotidiano. Su enfoque dialoga estrechamente con las proposiciones de Jacques Rancière (2009), para quien la dimensión política del arte no reside únicamente en los contenidos representados, sino en su capacidad de reorganizar lo sensible, es decir, de redefinir qué puede ser visto, dicho y experimentado en lo común. Desde esta perspectiva, las intervenciones de colectivos periféricos, más allá de expresar demandas políticas, producen nuevas formas de participación y existencia. Este enfoque es interesante para analizar los colectivos de audiovisual que han surgido en las periferias de las grandes ciudades de América Latina, que buscan introducir nuevas narrativas, territorios y debates en el cine. La producción audiovisual periférica, en este sentido, se convierte también en una forma de territorialización cultural, capaz de crear visibilidades, conectar escalas, a nivel local, nacional e internacional — como proponen Mosquera-Vallejo (2020) y los debates sobre escalas geográficas — y disputar representaciones sobre los espacios marginados.

Este fenómeno ha suscitado un interés creciente en el entorno académico, dando lugar a un campo de investigaciones cada vez más amplio y diverso sobre las prácticas de colectivos periféricos. En este marco más extenso de producciones, los estudios brasileños que menciono a continuación — como los de Gorczewski (2007), Mello (2010), Silva (2011), Aderaldo (2013), D’Andrea (2013) y Venanzoni (2021) — representan apenas una parte de ese debate, pero sirven para ilustrar diferentes abordajes sobre resistencia cultural, representaciones de la favela, estéticas periféricas y redefiniciones del concepto de periferia.

Gorczewski (2007) analiza las intervenciones juveniles en el barrio de Restinga, en la ciudad de Porto Alegre, como micropolíticas de resistencia cultural, productoras de visibilidades transversales frente a formas dominantes de representación. Mello (2010), por su parte, investiga los procesos de segregación y construcción identitaria en el barrio Cidade de Deus, en Río de Janeiro, examinando cómo el filme *Ciudad de Dios* (2002) influye en los estigmas, sensibilidades y posibilidades de visibilidad para los residentes de la comunidad, involucrados en proyectos audiovisuales.

A este respecto, cabe resaltar que el filme *Ciudad de Dios* marca un punto de inflexión en las representaciones sobre las favelas en Brasil. Si en décadas anteriores el cotidiano de estos territorios venía siendo representado por el cine desde una clave de pobreza, o mediado por imaginarios relacionados al samba o al carnaval, a inicios de los años 2000 emerge una nueva fase cinematográfica, en la que la periferia pasa a ser asociada a una *estética de la violencia*. Además del cine, la televisión refuerza este marco mediante noticiarios reiterativos sobre criminalidad, o ficciones que objetifican la periferia, reduciendo la complejidad de sus habitantes a figuras de víctimas, victimarios o estereotipos romantizados.

En relación a investigaciones que abordan producciones críticas a las narrativas hegemónicas, Silva (2011) propone, desde el análisis de documentales realizados en periferias, la noción de una *estética de lo improvisado*, resultado del encuentro entre contexto, condiciones materiales de producción y temática, articulando arte y vida cotidiana en clave horizontal y dialógica.

D'Andrea (2013) aporta una lectura fundamental sobre la formación del sujeto periférico. Sus estudios enfocan colectivos artísticos de São Paulo, y muestran cómo ellos contribuyen a redefinir el término periferia, señalando que, aunque el término revela desigualdades sociales, también representa formas de existencia y subjetividad basadas en el orgullo, el sentido de pertenencia, la conciencia crítica y la acción colectiva. En este sentido, el concepto de lo periférico va más allá de una ubicación geográfica, abarcando categorías como suburbano, negro, pobre o trabajador, y articulando una problemática urbana reafirmada por los propios sujetos periféricos.

Este fenómeno dialoga con las tensiones señaladas por Aderaldo (2013), que analiza colectivos audiovisuales de São Paulo, examinando las disputas simbólicas con ONGs, festivales y políticas culturales, y destaca tanto la potencia de nuevos acuerdos independientes como las tensiones, apropiaciones y conflictos implicados.

Venzoni (2021) retoma este debate al analizar colectivos audiovisuales de los años 2010. El autor enfatiza que un contexto político nacional e internacional, favorable a la diversidad, generó el aumento de las políticas públicas culturales, y por consecuencia, acciones sociales en las periferias, fomentando la producción audiovisual en esos territorios. Producciones que, a partir de una estética y narrativa propias, reflejan el territorio, y las diversidades raciales, de clase y género.

En conjunto, estos trabajos muestran la complejidad, pluralidad y dinamismo que atraviesan las producciones culturales periféricas, apuntando cómo estas iniciativas reconfiguran lenguajes, redes, narrativas urbanas y formas de existir en la ciudad. Gran parte de estas investigaciones se centran en analizar las acciones de los colectivos, y sus producciones audiovisuales, como narrativas que disputan significados y representaciones sobre las periferias; pero pocas se enfocan en el colectivo en sí, en sus dinámicas, relaciones y redes. Este artículo forma parte de una investigación de doctorado en Antropología Social en curso, que procura contribuir al debate en este último aspecto. A partir de mi experiencia como integrante y cofundadora de Crua - *Coletivo criativo de Rua* — un colectivo periférico creado en 2013 en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil — y de la relación con — y observación de — otros colectivos similares, me interesa investigar no sólo la actuación y las producciones artísticas y culturales de estos colectivos, sino principalmente desarrollar una observación antropológica del colectivo como fenómeno que, tanto construye como es construido por los sujetos. Me interesa explorar sus dinámicas, redes y relaciones, que dan sentido a esta experiencia y producen significados desde las periferias, configurando así estos territorios tanto en su dimensión material como simbólica.

El artículo, fruto de las discusiones iniciales de dicha investigación, y de reflexiones originadas a partir del trabajo de campo realizado en 2024 en la ciudad de Medellín, propone una discusión centrada en la actuación de colectivos u organizaciones periféricas con actuación en el audiovisual, y su relación con el *territorio*. Para ello, en el apartado 2 narro mi aproximación al territorio donde surgió el Colectivo Crua y, a continuación, describo la actuación del colectivo, destacando la dimensión espacial y política de esta experiencia. En el apartado 3 abordo el trabajo de la Corporación Carabantú, organización a la que accedí a partir de redes construidas por Crua, que utiliza el audiovisual como herramienta

etnoeducativa en Medellín, Colombia, y que organiza el Festival Internacional de Cine Afro Comunitario (FICCA) *Kunta Kinte*. A lo largo del texto busco integrar de forma transversal referencias provenientes de la geografía crítica y de la antropología urbana, articulándolas con las experiencias etnográficas vividas en las periferias de Río de Janeiro y Medellín.

ACERCAMIENTO A LA FAVELA DE MARÉ Y LOS ORÍGENES DEL COLECTIVO CRUA

Durante la mañana del 25 de junio de 2013, muchos comentarios circulaban en las redes sociales sobre las manifestaciones del día anterior en el barrio de Bonsucesso, en Río de Janeiro, que habían derivado en una masacre cometida por fuerzas del Estado en el Complejo de Maré. Miembros de movimientos sociales convocaban a la población, a militantes de los derechos humanos y a la prensa a una nueva manifestación en apoyo a los residentes, que protestaban contra la masacre y temían que la represión estatal se intensificara.

Ese temor expresado por los habitantes se inscribe en lo que Oslender (2008) denomina geografías del terror, concepto que permite comprender cómo la violencia imprime marcas espaciales y subjetivas en comunidades enteras. En el caso de Maré, la masacre revelaba tanto las marcas materiales de la violencia, como la reorganización del cotidiano bajo el miedo, visible en la restricción de movilidades y en el deterioro del sentido de lugar. Al mismo tiempo, emergían estrategias locales de resistencia frente al terror estatal.

Fue en ese contexto que conocí la favela de Maré por primera vez. Aunque llevaba unos cuatro meses viviendo en Río de Janeiro y pasaba con frecuencia por la Avenida Brasil, vía que separa el complejo de favelas del barrio de Bonsucesso, nunca había entrado en Maré. Destaco aquí que la propia expresión “*entrar a Maré*” revela una percepción territorial atravesada por relaciones de poder. Como señala Souza (2008), mientras el lugar remite a identidades e intercambios simbólicos, el territorio enfatiza control, disputa y efectos del poder. Nombrarla de este modo muestra cómo Maré, en el imaginario de quienes no la conocen, aparece menos como un lugar vivido y más como un territorio al que se accede sólo bajo ciertas condiciones políticas, afectivas o de seguridad.

La Avenida Brasil, una de las principales autopistas de Río de Janeiro, conecta la Zona Oeste con el Centro, a lo largo de 58 kilómetros, y atraviesa 27 barrios.² Símbolo del progreso en los años 1940, acabó convertida en un espacio que revela las desigualdades de la ciudad: a su vera, se expandieron favelas como Maré, con la llegada de miles de trabajadores migrantes. Hoy, la autopista está asociada también a frecuentes episodios de violencia, como sintetizó un reportaje internacional, al caracterizarla como la “avenida de la muerte”.³ Este paisaje reafirma lo que Oslender (2008) identifica como *geografías del terror*, donde la violencia

2 Véase la información provista por la Biblioteca del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE). Disponible en: <https://shorturl.at/RjHyJ>. Última consulta: 5 de marzo de 2026.

3 Así la denomina el artículo del periódico británico *The Guardian* disponible en: <https://shorturl.at/OreBY>. Última consulta: 5 de marzo de 2026.

estructural, los enfrentamientos armados y las narrativas mediáticas producen, y también disputan, sentidos sobre la ciudad.

La persistencia de dicha violencia está ligada a una política de seguridad pública centrada en la confrontación armada y en la llamada “guerra contra las drogas”, que históricamente no ha logrado contener la expansión del narcotráfico, y que ha producido numerosas muertes en la población de las favelas, además de mantener un escenario constante violación de derechos.

En este contexto, las reflexiones de Souza (1995) sobre las territorialidades del narcotráfico ayudan a comprender la complejidad del espacio urbano. El autor describe las favelas como *territorios-enclave*, diferenciados del asfalto y conectados por redes de poder económico y armado. Estos enclaves pueden funcionar como articulaciones o rupturas, generando tensiones entre Estado, grupos armados y comunidades, que aún en ese contexto elaboran formas de resistencia cotidiana.

El 25 de junio de 2013, la manifestación avanzaba por la Avenida Brasil hasta la entrada de la calle Teixeira Ribeiro, acceso a la favela de Nueva Holanda, donde se encuentra el Observatorio de Favelas, institución de referencia en la producción de investigaciones y acciones relacionadas con las favelas en Río de Janeiro y una de las organizadoras del acto. Entré para ir al baño y beber agua; me detuve frente a los folletos pegados en las carteleras. Uno en especial llamó mi atención: el de la Escuela Popular de Comunicación Crítica (ESPOCC). El folleto divulgaba uno de los proyectos del Observatorio, que ofrecía cursos de comunicación y propaganda audiovisual afirmativa para jóvenes de favelas y barrios periféricos. Anoté la información y regresé al acto.

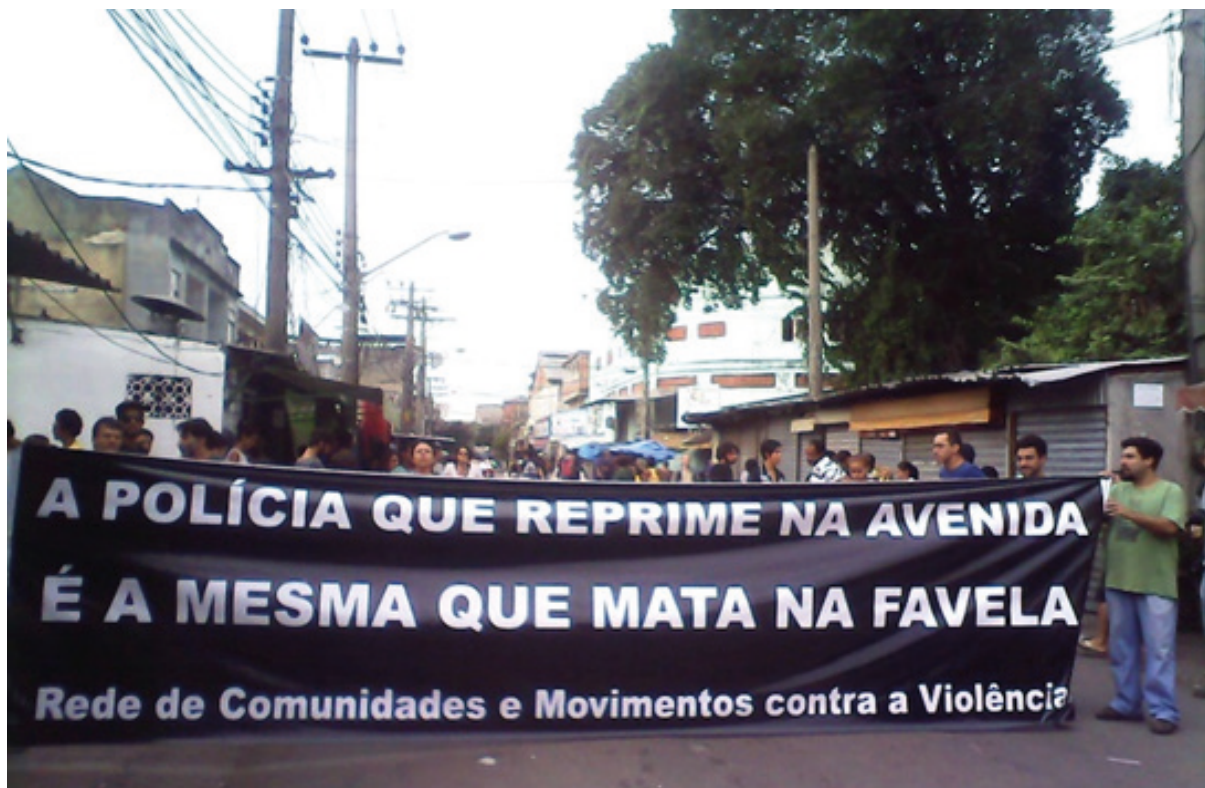


Figura 1. Acto 25/06/2013. Fuente: archivo personal.

Casi un mes después, ingresé al curso de Propaganda Audiovisual Afirmativa ofrecido por la ESPOCC en el Observatorio de Favelas. Mi acercamiento a la favela de Maré — inicialmente motivada por un evento marcado por el terror estatal — apunta, a la vez, a los efectos de la violencia, y a la potencia de iniciativas de resistencia comunitarias como la Escuela Popular de Comunicación Crítica, que buscaba formar jóvenes periféricos en prácticas comunicativas y audiovisuales críticas.

Desde esta perspectiva situada (Haraway 1995), los relatos presentados en este artículo parten de mi propia experiencia. Mi acercamiento inicial a Maré no constituye un origen común para el conjunto del Crua, ya que varios de los demás integrantes ya mantenían relaciones previas con el barrio y no llegaron al mismo a partir de este evento. Sin embargo, fue a partir de ese curso que nos conocimos y comenzamos a conformarnos como colectivo. Así, mi primera entrada a Maré funciona aquí como punto de partida de esta investigación, construida desde mi posición como mujer, latina, periférica y actuante en el ámbito audiovisual.

El encuentro con jóvenes residentes de diversas favelas y territorios periféricos de Río de Janeiro, sumado al interés común por el audiovisual como forma de expresión y acción, impulsó la creación del Crua - *Coletivo Criativo de Rua*. Éramos once jóvenes, cada uno proveniente de un territorio distinto y con una relación particular con la favela de Maré. Todos procedíamos de las periferias, donde, de una forma u otra, habíamos experimentado situaciones de violencia y resistencia en distintos niveles.

El papel del Observatorio de Favelas en este proceso puede comprenderse mediante las nociones de escala geográfica propuestas por Mosquera-Vallejo (2019, 2020). Lejos de ser una estructura fija, la escala es una construcción sociocultural dinámica y relacional, que articula procesos locales, nacionales y globales en redes siempre en composición. Siguiendo a Moore (2018), Smith (2002) y Valenzuela (2004), pensar las escalas como redes — y no como niveles jerárquicos — permite entender cómo actores de distintos territorios periféricos se encuentran en espacios como el Observatorio, conformando circuitos de visibilidad e intercambio que superan los límites geográficos inmediatos.

Esta concepción dialoga con las discusiones de Anna Tsing (2005, 2019), para quien las redes están hechas de encuentros situados, *ensamblajes* marcados por fricciones e indeterminaciones que escapan al control de quienes participan en ellos. Desde esta perspectiva, el Observatorio de Favelas funcionó como un espacio que posibilitó encuentros entre personas periféricas de distintos territorios, generando redes que muchas veces escapaban a su propio control institucional. Estos encuentros no sólo permitieron la formación del Crua, sino también el cuestionamiento de los espacios institucionales donde nos formábamos, tensionando sus lógicas a partir de nuestras experiencias periféricas.

El colectivo nace con el audiovisual como punto en común, pero desde el inicio reúne a personas activas e interesadas en diversas manifestaciones artísticas como forma de acción

en territorios históricamente marginados. Este cruce, entre distintas formas de expresión artística y prácticas de intervención en las periferias, dialoga directamente con la noción de artivismo propuesta por Raposo (2015, 2022). En este sentido, propongo pensar el territorio en relación con el propio audiovisual y no sólo como una delimitación geográfica. El audiovisual se configura como un territorio en sí mismo: un campo de creación, disputa y memoria que permite narrar experiencias, ampliar presencias y disputar sentidos sobre las periferias.

Esta comprensión del audiovisual como territorio se vincula con la forma en que, desde las periferias, las narrativas audiovisuales se vuelven estrategias de reterritorialización y disputa simbólica frente a violencias estructurales. Al conformarnos como colectivo, escribimos una especie de “manifiesto”, donde presentamos la perspectiva política, estética y territorial del grupo:

Crua - Coletivo Criativo de Rua

El colectivo Criativo de Rua, Crua, surgió por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Popular de Comunicación Crítica del Observatorio de Favelas de Maré. Personas diferentes, con habilidades, ideas y orígenes diferentes, unidas por el interés por las producciones audiovisuales independientes. El audiovisual es el punto común del colectivo, pero no es nuestro objetivo limitarnos a él. La fotografía, el graffiti, el teatro, la música, la poesía, la danza, la literatura y todo tipo de expresión artística popular que represente a una comunidad, cuente una historia o exprese una idea, será explorada por Crua. Somos un colectivo de artes integradas que tiene como objetivo trabajar en periferias y lugares marginados por la sociedad, brindando intervenciones culturales que aprovechen el potencial de cada lugar. Creemos que la cultura popular de cada comunidad es de fundamental importancia para el contexto de nuestra ciudad, por ello, nuestro objetivo es integrar, explorar y difundir la cultura local, trabajando colaborativamente con actores locales, para propiciar un intercambio de conocimientos, afectos y valorización de las identidades periféricas. Es en este sentido que surge el nombre Colectivo Creativo de Rua [calle], pensando en la calle como un representante amplio de ciudad, periferias y personas, cuna de las más diversas expresiones artísticas y de la Creatividad en todas sus vertientes. (Crua, 2013, nuestra traducción).

La palabra *rua* simboliza nuestra relación con el territorio, tanto el de Maré como los que cada uno de nosotros habitaba. Es importante señalar que, en el contexto brasileño y en ciudades como Río de Janeiro, al hablar de periferias nos referimos a territorios mayoritariamente negros, caracterizados por una fuerte presencia de culturas de matriz africana. Aunque en el momento de escribir nuestro manifiesto no buscábamos conscientemente articularlo con epistemologías afrobrasileñas, es posible identificar una resonancia entre nuestra noción de calle y elementos de la cosmología *yorubá*.

En este sentido, Exú — orixá de la comunicación, del movimiento, de la creatividad, de la ambigüedad y de las encrucijadas — ofrece una clave simbólica que dialoga con aquello que entendíamos como *rua*: un espacio dinámico, de tránsito, de reorganización social y de posibilidades. Las encrucijadas, como desarrollan autoras como Leda Maria Martins (1997, 2021) y, más recientemente, Luiz Rufino (2019), son un concepto fundamental para pensar desde dentro de las culturas negras, donde se entrecruzan distintas prácticas, temporalidades

y visiones del mundo. Esta relación simbólica refuerza la lectura del Crua como un colectivo que actúa desde epistemologías del movimiento y de la creación.

La centralidad de la *rua* en nuestro manifiesto permite entender la calle como un espacio vivido y apropiado colectivamente, en diálogo con la noción de territorio usado, propuesta por Milton Santos (1999). Para el autor, “el territorio usado es el suelo más la identidad”, un espacio donde se ejerce la vida, se construyen pertenencias y se realizan intercambios, materiales y simbólicos. Desde esta perspectiva, las acciones culturales que el Crua desarrollaba — intervenciones, talleres, proyecciones, creación audiovisual — pueden entenderse como formas de activar ese territorio usado, reforzando sentidos de pertenencia y ampliando los modos de habitar la ciudad desde las periferias. Esta dimensión territorial también se articula con las reflexiones de Marcelo Lopes de Souza (1995), quien concibe el territorio como un espacio delimitado por relaciones de poder, continuamente construido y reconstruido. Las acciones callejeras promovidas por colectivos periféricos resignifican temporalmente el lugar, insertándolo en redes de sociabilidad y creación que desafían las narrativas de marginalización. Incluso cuando son efímeros, estos usos producen *territorios cíclicos*, importantes para las comunidades.

Al mismo tiempo, la acción del Crua puede entenderse como una forma de resistencia frente a los *paisajes del miedo* que conforman las *geografías del terror* descritas por Oslender (2008). En un contexto como el de Maré, u otras favelas de Río de Janeiro, atravesado por operaciones policiales y violencia estructural, las prácticas culturales se vuelven *estrategias de reterritorialización*, afirmación de presencia y disputa de sentidos sobre el espacio urbano. En diálogo con Michel Agier (2015), estas intervenciones artivistas son una forma de *hacer-ciudad*. Si la ciudad es un proceso en constante construcción, en el que marginalidad y centralidad se coproducen, las acciones del colectivo muestran cómo los grupos periféricos no sólo ocupan la ciudad, sino que contribuyen activamente a construirla, reclamando su derecho a la ciudad a través de la creatividad y la acción cultural.

RESIDENCIA ARTÍSTICA EN EL HOTEL DE LA LOCURA Y CINECLUB CINEGRADA

En 2013, diversos colectivos de Río de Janeiro dieron inicio a una residencia artística en el *Hotel de la Locura*, un ala desactivada del Instituto Psiquiátrico Nise da Silveira, destinada a acciones culturales que debían generar, como contrapartida, un diálogo con la salud mental. En ese contexto, el Crua — que recién comenzaba a formarse como colectivo — inició allí una residencia, realizando talleres, exposiciones, presentaciones de videoarte y performances orientadas a fortalecer la identidad periférica y la identidad negra, articulando estas discusiones con reflexiones sobre salud mental.

La ocupación artística del Hotel de la Locura puede comprenderse mediante la perspectiva de Haesbaert (2004), para quien el territorio es una intersección de relaciones de poder que abarca dimensiones económicas, políticas y culturales. Desde esta mirada, este espacio, marcado históricamente por prácticas psiquiátricas de confinamiento, fue *reterritorializado*

a partir de la propuesta del Hotel de la Locura y las ocupaciones de colectivos, produciendo un territorio cultural y político que redefinió sus usos y sentidos.

Entre las actividades desarrolladas por el Crua durante la residencia se destacan la realización de productos audiovisuales, como un cortometraje grabado en el propio espacio con la participación de los “clientes”⁴ del Hotel como actores; talleres y performances, en colaboración con otros colectivos y actores sociales de la institución. También se incluye la participación en distintos eventos, como el evento *Performar a Loucura*, donde el Crua contribuía, con distintas actividades y registros audiovisuales, como la articulación con el cineclub del colectivo Cine Sol y la colaboración constante con el colectivo Norte Común, que ocupaba una sala cercana y con el que desarrollaba acciones conjuntas.

Una de las actividades más significativas del Crua en el Hotel de la Locura fue el cineclub Cinegrada, un espacio dedicado a la exhibición y debate de cine afro. El objetivo era fortalecer las producciones independientes afro-periféricas de Río de Janeiro y, simultáneamente, establecer diálogos con experiencias afro-diaspóricas más amplias, mediante la exhibición de películas reconocidas a nivel nacional e internacional. El Cinegrada era un espacio abierto: cualquier persona podía participar y los clientes se integraban regularmente al público. En las salas del Hotel, con un proyector sencillo, sillas o esteras de paja, nos acomodábamos colectivamente para compartir cine afro y debatir en torno a temas surgidos de las películas. Frecuentemente invitábamos a realizadores locales para conversar sobre sus obras, o a personas de referencia en temas de interés común.

La transformación del Hotel de la Locura en un espacio de encuentro y debate permite articular las nociones de lugar y territorio propuestas por Souza (2008). Para el autor, el lugar se define por identidades compartidas, intercambios simbólicos y experiencias vividas, mientras que el territorio está marcado por relaciones de poder, controles institucionales o formas de contrapoder insurgente. Así, un espacio concebido como lugar de control, se volvió simultáneamente lugar vivido y territorio en disputa simbólica, donde las relaciones entre identidad negra, salud mental, arte y periferia adquirieron centralidad, desplazando sentidos previos.

Esta transformación se vincula también a la idea de audiovisual como territorio simbólico. Las exhibiciones del Cinegrada no sólo intervenían en el espacio físico del Hotel, sino que construían un territorio propio mediante la producción de narrativas, memorias y afectos y disputas simbólicas. Así, las actividades del cineclub configuraban una intervención directa en el espacio físico y, simultáneamente, la creación de territorios simbólicos que cuestionaban narrativas hegemónicas sobre las periferias y poblaciones negras.

4 En el Hotel de la Locura, los pacientes del Instituto Nise da Silveira eran llamados de “clientes”, reflejando la propuesta de tratarlos fuera de la lógica hospitalaria.



Figura 2. Cineclub Cinegrada, julio de 2014. Fuente: archivo Colectivo Crua.

Después de dos años de realización quincenal del cineclub en el Hotel de la Locura, el colectivo identificó la necesidad de ampliar su circulación y, sobre todo, de alinearlos con los ideales del Crua acerca del potencial creativo de la calle. En 2016, el cineclub se transformó en un circuito itinerante — el Circuito Cinegrada — que recorrió más de quince favelas de Río de Janeiro, llevando proyecciones, mesas de conversación y reflexiones a distintos territorios.

La experiencia del Circuito Cinegrada se consolidó como una continuidad del cineclub del Hotel de la Locura, pero con una lógica territorial ampliada. Para comprender esta expansión y sus efectos, resulta importante considerar la noción de territorios cíclicos propuesta por Souza (1995). Este autor entiende el territorio como un espacio delimitado por relaciones de poder que pueden ser construidas y deconstruidas, en distintas escalas y temporalidades. Ejemplos como la ocupación de plazas por grupos marginalizados ilustran cómo el uso intermitente de un espacio puede resignificarlo, sin necesidad de permanencia.

Desde esta perspectiva, las exhibiciones del Cinegrada — ya sea en la sala improvisada del Hotel o en las calles y espacios comunitarios de diferentes favelas — funcionaban como ocupaciones temporarias que, aun siendo puntuales, transformaban los lugares donde ocurrían. Estos territorios cíclicos reinsertaban los espacios en redes de sociabilidad, circulación cultural y creación artística, desafiando discursos hegemónicos que históricamente invisibilizan las periferias.



Figura 3. Circuito Cinegrada 2015. Fuente: archivo colectivo Crua.

La programación del Circuito siguió centrada en el protagonismo negro en el cine, ampliando aún más el enfoque original del cineclub. Se buscaba valorizar producciones independientes locales, nacionales e internacionales, así como exhibir obras del propio Crua y de colectivos aliados. Esta expansión generó un circuito en el que circularon no sólo películas, sino también debates, vínculos y colaboraciones entre colectivos periféricos.

El trabajo audiovisual del Crua incluía la producción de materiales para artistas periféricos, talleres con niños y jóvenes, y obras de ficción como *Oná* (2014) y *Flor y Espinho* (2015). También realizó un largometraje documental, *Quilombo Caçandoca, uma raiz viva* (2016), sobre un territorio quilombola de la Costa Verde. Estas producciones reforzaban el audiovisual como un espacio simbólico en sí mismo, donde se construyen identidades, disputas narrativas y formas de contrapoder que desafían representaciones hegemónicas.

La trayectoria del colectivo también se entrelazó con una amplia red de grupos que actuaban en el Hotel de la Locura, en el circuito cultural de Río de Janeiro o en el audiovisual periférico de otros territorios. Entre los colectivos con los que el Crua realizó acciones conjuntas se encontraban Cafuné na Laje, Norte Comum, Mulheres de Pedra y Mate com Angu, entre otros. Estas colaboraciones incluían producciones audiovisuales, participación en eventos y diversas formas de intercambio.

Estos vínculos pueden comprenderse desde la perspectiva de escala como red desarrollada por Mosquera-Vallejo (2019, 2020). Para él, la escala geográfica no es una estructura fija, sino un entramado relacional que produce visibilidades e invisibilidades. En este sentido, los colectivos audiovisuales operan como agentes que alteran los mapas de visibilidad de sus territorios, conectando experiencias locales con redes más amplias. Sus acciones desestabilizan representaciones estigmatizantes y crean nuevos circuitos de reconocimiento.

Un ejemplo de estas conexiones ampliadas se dio en la edición del Circuito Cinegrada de 2017, que incluyó cine afro de Brasil y tuvo a Colombia como país invitado. El festival contó con la colaboración del Festival Internacional de Cine Afro Comunitario FICCA Kunta Kinte, organizado por la Corporación Carabantú en Medellín, que cedió tres películas para su exhibición. Esta articulación permitió que el debate sobre las experiencias afro se expandiera a una escala latinoamericana.



Figura 4. Folleto Circuito Cinegrada 2017. Fuente: archivo Crua.

Desde la perspectiva de Anna Tsing (2005), estos encuentros pueden ser entendidos como *assemblages*: relaciones contingentes que emergen de fricciones, improvisaciones y conexiones no completamente controladas por los actores involucrados. La conexión entre el Crua y Carabantú no fue apenas una estrategia concertada de visibilización, sino un acontecimiento relacional que generó nuevos sentidos, afectos y posibilidades. Fue justamente este encuentro lo que posibilitó, en 2018, durante un viaje que realicé a Colombia, la participación en el FICCA Kunta Kinte y, posteriormente, el desarrollo del tema de mi investigación doctoral y del trabajo de campo, realizado en Medellín en 2024.

EL AUDIOVISUAL COMO HERRAMIENTA ETNOEDUCATIVA: EL TRABAJO DE LA CORPORACIÓN CARABANTÚ EN MEDELLÍN

Con una propuesta que dialoga con la del Colectivo Crua, la Corporación Carabantú utiliza el audiovisual como una herramienta de expresión, crítica y movilización política. Desde esta perspectiva, el audiovisual puede comprenderse como un territorio simbólico, en el sentido propuesto por Haesbaert (2004), donde la producción de imágenes actúa como un proceso de territorialización cultural, disputando narrativas sobre negritud y periferia. En contextos marcados por desplazamientos y disputas urbanas, este territorio simbólico opera como forma de resistencia, reconfigurando sentidos colectivos a través de la creación audiovisual.

Asimismo, los conceptos de territorialización y desterritorialización de Haesbaert (2004) permiten comprender la actuación de colectivos ubicados en territorios afectados por intervenciones estatales, conflictos armados, especulación inmobiliaria o gentrificación. Estos procesos expulsan a poblaciones marginadas, obligándolas a conformar nuevos asentamientos y a reconstruir redes de pertenencia. En este escenario, el trabajo de organizaciones como Carabantú se inscribe en una disputa por el derecho a la ciudad, creando mapas alternativos que visibilizan la vida cotidiana de las periferias afrodescendientes.

Fundada en 2003 con el objetivo de promover el desarrollo sociocultural de las comunidades negras en Medellín, Carabantú desarrolla diversos proyectos etnoeducativos, dirigidos principalmente a niños y jóvenes de territorios periféricos afectados por vulnerabilidad socioeconómica. Entre sus actividades se incluyen muestras de cine, talleres y encuentros formativos realizados durante todo el año en distintas comunidades. Estos talleres pueden entenderse como prácticas que reconfiguran el *territorio usado*, según Santos (1999), al fortalecer sentidos de pertenencia y permitir a los participantes elaborar narrativas propias. En paralelo, crean espacialidades de resistencia, en el sentido de Oslender (2008), al contrarrestar estigmas territoriales mediante la creación colectiva.

Como resultado de estos procesos, desde 2016 se realiza anualmente el Festival Internacional de Cine Afro Comunitario (FICCA) Kunta Kinte, que presenta materiales audiovisuales producidos en los talleres, junto a películas de cine afro comunitario de origen nacional e internacional. Desde su inicio, el festival ha elegido cada año una temática central vinculada a las experiencias afrodescendientes, contribuyendo a ampliar la circulación de producciones comunitarias. Este movimiento puede ser interpretado desde la noción de escala como red de Mosquera-Vallejo (2019, 2020), en la medida en que articula escalas locales, nacionales e internacionales, creando redes escalares que proyectan experiencias locales hacia circuitos globales de visibilidad.

Anderson de Jesús Mosquera Lemus, miembro de la corporación y cofundador del festival, sistematiza estas trayectorias en su tesis de maestría (2023), documentando las temáticas de cada edición: el rol de la mujer afro (2016); la infancia y adolescencia en contextos urbanos (2017); la migración y la diáspora (2018); identidades y paz (2019); la música como resistencia afro (2020); libertad y liderazgo afro (2021); y memorias afrodescendientes para la construcción de la paz total (2023). En 2024, el festival se centró en la Diáspora Africana, resaltando historias y luchas compartidas en distintos territorios afro del mundo.

En 2018, durante un mes de estadía en Medellín, la articulación establecida entre el Colectivo Crua y Carabantú desde el Circuito Cinegrada posibilitó mi participación en el FICCA Kunta Kinte, donde se exhibió el filme *Oná*, realizado por Crua. Acompañé también las actividades formativas en el barrio El Limonar, la grabación del cortometraje *Ana*

Fabricia Córdoba y diversos momentos del festival. Estos encuentros nuevamente remiten a los *assemblages* en el sentido de Tsing (2005).

Participar activamente de estos procesos — los festivales — o eventos como el circuito Cinegrada, permite tejer relaciones y afectos; y también detectar fricciones que no siempre son evidentes al apenas observar el trabajo de los colectivos. Son precisamente estos encuentros, con sus contingencias e improvisaciones, los que producen articulaciones, disputas, resonancias y nuevos sentidos en el audiovisual comunitario.

Durante mi trabajo de campo, en 2024, acompañé no sólo la actuación de Carabantú, sino también la de otros colectivos con los que establecí contacto. En el caso de Carabantú, participé activamente en reuniones internas, en los talleres de fotografía y video — realizados ese año únicamente en el barrio 8 de Marzo debido a la escasez de recursos — y en toda la producción del FICCA Kunta Kinte. Mi posición en el proceso me permitió observar cómo estos talleres contribuyen a la co-construcción de lugares como espacios vividos (Souza 2008), y cómo operan territorializaciones simbólicas, en diálogo con Haesbaert (2004), especialmente en territorios atravesados por desplazamientos y disputas urbanas.

Dado el alcance de estas experiencias, surgieron múltiples situaciones que ofrecen material para análisis y reflexión teórica que exceden el espacio de este artículo. Por ello, selecciono una situación etnográfica específica: el día de grabación del cortometraje en el barrio 8 de Marzo, a partir de la cual desarrollaré algunos ejes analíticos.

MÁS ALLÁ DE LA PINTURA, HISTORIAS AFRO

En la mañana del 19 de agosto de 2024 nos dirigimos temprano al barrio “8 de marzo”, ya que sería el día de grabación del cortometraje con los jóvenes participantes de los talleres que ofrece la corporación Carabantú. Poco a poco fue llegando el equipo de producción y talleristas, así como los jóvenes que participarían en el cortometraje. La película — *Más allá de la pintura, historias afro* — tiene como escenario principal un colorido mural pintado en una de las paredes de la calle principal del barrio, con los rostros de varias personalidades afro locales e internacionales. El mural, desarrollado durante un proyecto de la corporación Carabantú en años anteriores para homenajear a personalidades afro globales y de la comunidad, se encuentra actualmente oculto detrás de algunos contenedores de basura, el principal lugar donde la comunidad arroja sus desechos. La grabación del corto se programó para un lunes festivo, para poder encontrar el barrio con menos movimiento de gente por las calles. Antes de iniciar la grabación, algunas personas del equipo, y jóvenes, movimos los contenedores de basura y limpiamos el espacio, para resaltar los grafitis.

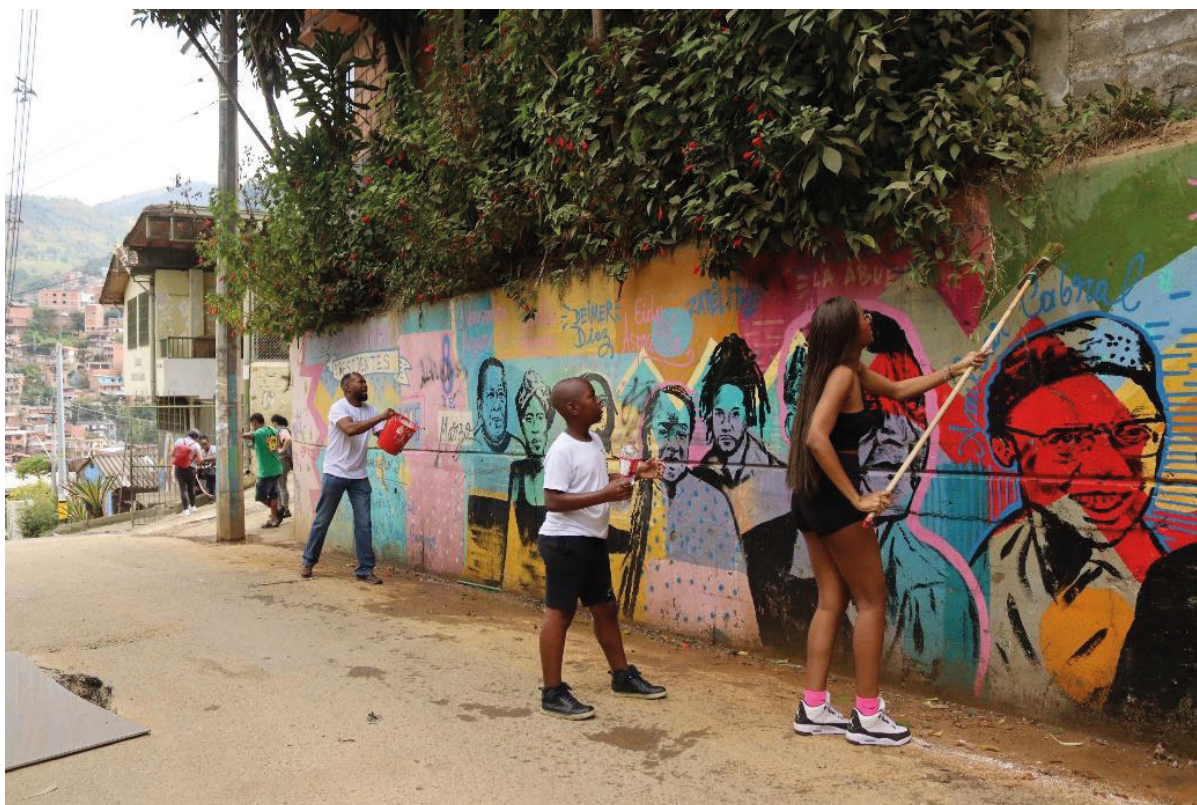


Figura 5. Preparativos para el rodaje. Fuente: archivo personal.

La película cuenta la historia de un grupo de jóvenes que intentan descubrir la identidad de los personajes retratados en los grafitis. América, una joven afro, camina por el barrio y se detiene a observar el mural, examinando cada detalle con atención, preguntándose quiénes serían estas personas y qué hicieron para estar allí. Kevin, un chico afro, simpático y juguetón, llega de repente y le pregunta por qué está interesada en el mural. Juntos, empiezan a crear hipótesis sobre quiénes sean esas personas.

Los jóvenes comparten su curiosidad con amigos del barrio y juntos crean estrategias para develar el misterio. Su curiosidad se ve motivada aún más por la aparición de Esteicy, una mujer extranjera, aparentemente periodista o activista social, que se acerca a América y ofrece a los jóvenes un premio si logran descubrir quienes son esas personas. El personaje de Esteicy, inicialmente pensado para una de las jóvenes, quedó sin actriz cuando ella desistió. Unos días antes del rodaje me preguntaron si podía interpretarlo, puesto que acompañaba los talleres realizando registros audiovisuales y fotográficos, como parte de mi investigación. Ese día, alterné entre actuar como Esteicy y hacer el detrás de cámara, como venía haciendo, durante los talleres y otras actividades de la corporación.

Durante la búsqueda por la identidad de esos personajes, una de las jóvenes, equipada con una cámara, entrevista a *Kevin*, un hombre, interpretado por uno de los miembros de la corporación Carabantú, quien le cuenta la historia del líder local Ventura Mosquera:

Desde que yo conozco a Ventura, sé que es un líder de cambio, que transformó el territorio, que tuvo grandes preocupaciones como la vivienda digna, el tema del acueducto, la educación de los niños afrodescendientes, por eso para nosotros fue muy importante y le hicimos el día un homenaje a través el mural de la diáspora, donde plasmamos lo que fue para nosotros, pero sobre todo por preocuparse con la niñez afrodescendiente desde una transformación social y comunitaria, desde una política de paz, desde una política de la educación, gracias Ventura por todo tu legado, desde 8 de Marzo te mandamos un abrazo.



Figura 6. Rodaje. Fuente: archivo personal.

A pesar de cierto retraso en el inicio del rodaje, debido principalmente a la organización y limpieza del espacio, las grabaciones transcurrieron según lo previsto. La mayor parte de la película fue filmada en la calle o en espacios públicos, donde además del fuerte sol, había movimiento de personas, autos y motos, lo que provocaba detenciones, a fin de detener el tráfico o esperar para poder finalizar las escenas, llamando la atención de quienes pasaban, que muchas veces se detenían a mirar las grabaciones. La película termina cuando los jóvenes logran descubrir quiénes son todos esos personajes y, como resultado, reciben el premio prometido por Esteicy. Celebrando, el joven Kevin concluye: “La curiosidad y el trabajo en equipo, ahora hemos logrado grandes cosas y esto es sólo el comienzo”.

El 1 de septiembre se estrenó la película *Más allá de la Pintura, Historias Afro* en el evento de clausura del FICCA Kunta Kinte 2024, realizado en el Colombo Americano, uno de los principales espacios culturales de la ciudad, con la presencia de niños y jóvenes participantes de los talleres, sus familias y el público del festival.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE AFRO COMUNITARIO — FICCA KUNTA KINTE, 2024

En 2024 se llevó a cabo la 8ª edición del Festival Internacional de Cine Afro Comunitario — FICCA Kunta Kinte, en Medellín, del 28 de agosto al 1 de septiembre. La programación incluyó exhibiciones de películas nacionales e internacionales, conversatorios, talleres y paneles temáticos. Participé activamente en el equipo de producción, colaborando con registros fotográficos y audiovisuales, además de integrar el *Panel Mujeres: Diáspora Afro y Cine*, donde compartí mi experiencia como mujer integrante de un colectivo audiovisual periférico e investigadora del tema.

Como en ediciones anteriores, el festival tuvo un carácter itinerante, con actividades distribuidas en distintos espacios culturales de la ciudad. Aunque algo de la programación ocurrió en territorios periféricos, la mayor parte se concentró en el centro de Medellín, especialmente, en instituciones culturales y universidades. Entrevisté a Ramón Perea Lemos, director del FICCA y fundador de la Corporación Carabantú, quien explicó:

Este año el festival se desarrolló principalmente en el centro de la ciudad porque es un espacio donde también es importante llegar a toda la ciudad de Medellín y educarla desde él. Es un espacio donde confluyen diferentes personas y desde ahí también se puede hacer mucha pedagogía con gente y personas que no son afrodescendientes. Creo que es importante para la ciudad poner la agenda afro y más, desde la perspectiva del cine. Hoy en la ciudad los únicos que tenemos un proceso de formación en fotografía y cine somos nosotros y es la única organización que durante el año hace un festival. Es el único festival que hay en Medellín sobre los temas afrodescendientes (entrevista concedida a la autora).

La decisión de ocupar el centro adquiere un sentido político más amplio, considerando que el territorio no es sólo un soporte físico, sino también un campo de disputas simbólicas, como plantean Haesbaert (2004) y Souza (1995). Al situar las principales actividades del festival en el corazón de la ciudad, Carabantú buscaba desestabilizar jerarquías territoriales que históricamente relegan las estéticas, narrativas y presencias afro a las periferias. La circulación del festival por espacios centrales puede entenderse como una estrategia escalar, ampliando el alcance público de las discusiones afro e inscribiendo estas narrativas en zonas hegemónicas.

El Centro Colombo Americano albergó los eventos más importantes del festival en 2024, incluyendo la apertura y la clausura. Durante estos encuentros se presentó el cortometraje producido en los talleres de ese año, con la presencia de los jóvenes participantes, sus familias y el equipo de trabajo. En la clausura, además de las proyecciones, se entregaron certificados y se exhibieron registros audiovisuales del proceso, reafirmando la dimensión formativa y comunitaria del festival.



Figura 7. Evento de Clausura FICCA Kunta Kinte 2024. Fuente: archivo personal.

Ese año también participaron jóvenes que habían asistido a talleres en ediciones anteriores. En sus intervenciones, destacaron cómo esas experiencias habían fortalecido su autoestima, su identidad afro y, especialmente, la posibilidad de verse representados en las pantallas de cine. Tal representación puede interpretarse como la creación de “lugares de identificación” (Souza 1995), donde los sujetos reconocen, en la imagen, un espacio simbólico propio. Al proyectar sus historias en salas de cine y en instituciones culturales centrales, estos jóvenes amplían la visibilidad geográfica y política, de sus trayectorias y comunidades, contribuyendo a reconfigurar el territorio simbólico de pertenencia.

En este sentido, el FICCA Kunta Kinte puede comprenderse como un territorio en sí mismo, producido en el cruce entre disputas simbólicas, prácticas comunitarias y circulaciones urbanas. Al movilizarse entre periferia, centro y su proyección internacional, el festival activa una estrategia escalar que, siguiendo a Mosquera-Vallejo (2020), conecta redes relacionales abiertas y dinámicas entre colectivos afro de distintos contextos. Sin embargo, como advierte Tsing (2005), estos ensamblajes están siempre atravesados por fricciones, tensiones y contingencias que desbordan lo planificado y revelan los límites, y posibilidades, de la acción colectiva. Así, el FICCA Kunta Kinte se configura como un dispositivo territorial multiescalar — local, urbano e internacional — que disputa sentidos, amplía presencias afro y reinscribe estas narrativas en el espacio público de Medellín, produciendo nuevas formas de pertenencia y reconocimiento.

CONSIDERACIONES FINALES: DIÁLOGOS TERRITORIALES Y AUDIOVISUALES ENTRE RÍO DE JANEIRO Y MEDELLÍN

Si las experiencias desarrolladas junto al colectivo Crua, en Río de Janeiro, y a la Corporación Carabantú, en Medellín, se analizan a partir de la perspectiva de la *geograficidad* propuesta por Milton Santos (1999), es posible reconocer que sus acciones no se limitan

a intervenir el espacio físico, sino que producen territorializaciones simbólicas por medio de sus acciones artivistas (Raposo 2022) y narrativas audiovisuales. Tanto en los barrios periféricos de Río de Janeiro como en el Barrio 8 de Marzo, en Medellín, coexisten lo que Santos denomina *lugares de ejercicio de la vida* con las *geografías del terror* descritas por Oslender (2008), y es precisamente en esa tensión donde surgen prácticas creativas capaces de desafiar dichas estructuras.

En ambos contextos, estas organizaciones se apropian de herramientas de comunicación para disputar narrativas hegemónicas y producir otras formas de presencia en territorios históricamente marcados por la violencia, el estigma y la marginalización. De esta manera, podemos afirmar que estas agrupaciones están *haciendo ciudad* (Agier 2015), a través de talleres, proyecciones y producciones audiovisuales, tanto de forma física como simbólica. Física, porque al apropiarse del territorio mediante acciones artísticas generan sociabilidades que, aunque cíclicas (Souza 1995), transforman el espacio. Y simbólica, porque al construir narrativas con las voces y miradas de la juventud local, desafían representaciones hegemónicas marcadas por estereotipos y exclusiones.

En este sentido, propongo considerar no solo los espacios geográficos de estas periferias como territorios, sino también lo audiovisual como un territorio simbólico, atravesado por relaciones de control, poder y disputa. Retomando a Haesbaert (2004), podemos pensar los procesos de territorialización y desterritorialización tanto en su dimensión material como en la simbólica, que se expresa en la apropiación de narrativas y discursos sobre estos lugares en las producciones y festivales organizados por estos colectivos.

Esta perspectiva dialoga con los estudios de Marcos Aurelio da Silva (2012), quien analiza cómo festivales de cine y producciones audiovisuales se constituyen como territorios de representación y subjetivación. Su noción de “imagen-territorio” sugiere que las imágenes cinematográficas se articulan con redes de sociabilidad, políticas de representación y dinámicas urbanas, y que el cine se despliega más allá de la pantalla para redefinir identidades y formas de estar en la ciudad.

Si los medios hegemónicos generan discursos de estigmatización que distancian a las personas de las periferias, las narrativas producidas por estos colectivos operan como formas de reterritorialización. No se trata de buscar representaciones “auténticas” — pues las periferias son diversas y heterogéneas — sino de considerar la articulación colectiva de jóvenes y sus relatos como una forma de agencia y estrategia de resistencia. Esta reterritorialización funciona como un gesto *necropoético*, según la propuesta de Head (2023), o sea, como una interrupción simbólica de la necropolítica (Mbembe 2003) que permite resignificar y dotar de nuevos sentidos sus experiencias.

Estas acciones de resistencia, aun cuando estén ancladas localmente, están conectadas a múltiples redes. Es precisamente esta dimensión escalar la que posibilita vínculos entre experiencias como las de Crua y Carabantú. Fue por medio del Circuito Cinegrada que producciones

de Carabantú circularon en Río de Janeiro, y posteriormente, en el FICCA Kunta Kinte 2018, las acciones del Crua alcanzaron Medellín. Tomo estos ejemplos por mi proximidad etnográfica, pero esta lógica es compartida por muchos colectivos de audiovisual en América Latina, especialmente en el contexto de festivales que se convierten en territorios de visibilidad y conexión.

Si bien la visibilidad global obtenida por estos saltos escalares puede generar distanciamientos con el territorio de origen, estas agrupaciones buscan preservar el vínculo con lo local a través de talleres, acciones comunitarias e intervenciones artísticas. En el caso de la Corporación Carabantú con el Festival Internacional de Cine Afro Comunitario - FICCA Kunta Kinte, su propio nombre ya expresa una apuesta por la visibilidad global, al tiempo que sus actividades formativas y comunitarias anclan el festival en los barrios periféricos de la ciudad, retomando la conexión con lo comunitario.

En este marco, el filme *Más allá de la pintura, historias afro* constituye una inscripción simbólica sustentada en una inscripción material: el graffiti producido por Carabantú en el barrio “8 de Marzo”. Como marca de resistencia frente a los espacios del miedo (Oslender 2008), la obra resignifica el territorio y reivindica la memoria afro local, conectándola a la memoria afro-diaspórica a nivel global. Se trata de una doble inscripción material y simbólica — urbana y audiovisual — que fortalece el sentido de pertenencia de habitantes desplazados y articula una estrategia de visibilidad que trasciende lo local mediante su circulación en el FICCA Kunta Kinte y otros festivales. Así, el cine y el arte urbano crean mapas alternativos de visibilidad, que desafían las narrativas de exclusión y violencia, y crean nuevos espacios de sociabilidad y resistencia.

A través de redes escalares, estos colectivos y sus acciones adquieren mayor visibilidad y establecen vínculos con otras iniciativas a nivel regional, nacional y global, conexiones que inclusive han posibilitado esta investigación. Sin embargo, esta expansión escalar también puede generar el riesgo de una desconexión con lo local. En este sentido, resulta relevante explorar cómo estos grupos equilibran la relación entre el arraigo territorial y la visibilidad global, de modo que su trabajo continúe siendo representativo para las comunidades que buscan visibilizar, al mismo tiempo que se mantiene conectado con iniciativas y circuitos más amplios.

RECEIVED: JUNE 1, 2025.

APPROVED: FEBRUARY 4, 2026.

DATA AVAILABILITY STATEMENT

Los datos utilizados en este estudio, incluyendo entrevistas, registros fotográficos y diarios de campo, se encuentran bajo resguardo de la autora en archivos personales. Parte de los registros fotográficos puede estar disponible en redes sociales de los interlocutores. Los materiales no están disponibles públicamente en su totalidad debido a consideraciones éticas, pero pueden ser solicitados a la autora.

REFERÊNCIAS

- ADERALDO, Guilherme André. 2013. *Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais” em São Paulo*. Tesis doctoral en Antropología Social, Universidad de São Paulo — São Paulo.
- AGIER, Michel. 2015. “Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro”. *Mana*, 21(3):43–49.
- CRUA. 2013. *Manifesto de apresentação*. Internal document, author’s archive.
- D’ANDREA, Tiarajú Pablo. 2013. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tesis doctoral en Sociología, Universidad de São Paulo — São Paulo.
- GORCZEWSKI, Deisimer. 2007. *Micropolíticas da juventude e visibilidades transversais: in(ter)venções audiovisuais na Restinga, em Porto Alegre*. Tesis doctoral en Ciencias de la Comunicación, Universidad do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) — São Leopoldo.
- HAESBAERT, Rogério. 2004. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- HAESBAERT, Rogério. 2009. “Dilema de conceitos: espaço-território e contenção territorial”. In: Marcos Aurelio Saquet y Eliseu Savério Sposito (orgs.), *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular; UNESP. pp. 95–120.
- HARAWAY, Donna. 1995. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. *Cadernos Pagu*, (5): 7–41.
- HEAD, Scott. 2023. “Necropoetic gestures”. *Horizontes Antropológicos*, 29(67). <https://doi.org/10.1590/1806-9983e670406>
- MARTINS, Leda Maria. 1997. *Afrografias da memória*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- MARTINS, Leda Maria. 2021. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- MBEMBE, A. 2003. “Necropolitics”. *Public Culture*, 14(1): 11–40. <https://mirror.explodie.org/Public%20Culture-2003-Mbembe-11-40.pdf>.
- MELLO, Edir Figueiredo de Oliveira Teixeira de. 2010. *Luz, câmera, ação: cidade de Deus entre histórias e memórias*. Tesis doctoral en Ciencias Sociales, Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ) — Rio de Janeiro.
- MOORE, Adam. 2018. “Repensar a escala como uma categoria geográfica: da análise para a prática”. *GEOgraphia*, 20(42): 1–24.
- MOSQUERA LEMUS, Anderson de Jesús. 2023. *Sistematización de experiencias de la corporación Carabantú: una visión desde el desarrollo local, la innovación y transformación social*. Tesis de maestría, Universidad EAFIT — Medellín.
- MOSQUERA-VALLEJO, Y. 2019. “Escala geográfica e identidades territoriales: trayectorias desde las comunidades negras del Valle del Patía”. *Geographia Meridionalis*, 4(2):126–144. <https://doi.org/10.15210/gm.v4i2.14484>.
- MOSQUERA-VALLEJO, Y. 2020. “Escala geográfica: visibilidades e invisibilidades en procesos culturales afrodescendientes (suroccidente de Colombia)”. *Revista CS*, (30): 251–276. <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3330>.
- OSLENDER, Ulrich. 2008. “Geografías del terror: un marco de análisis para el estudio del terror”. *Scripta Nova — Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 12(270 [144]). <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-144.htm>
- RANCIÈRE, Jacques. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. Translated by Mônica Costa Netto. 2nd ed. São Paulo: Editora 34.
- RAPOSO, Paulo. 2015. “Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2): 3–12. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>.
- RAPOSO, Paulo. 2022. “Performances políticas e artivismo: arquivo, repertório e reperformance”. *Novos Debates*, 8(1): e8119.
- RAPOSO, Paulo. 2023. “Arte e política: o artivismo como linguagem e ação transformadora do mundo?”. *Gesto, Imagem e Som — Revista de Antropologia*, 8(1): e202989. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.202989>.
- RUFINO, Luiz. 2019. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.

- SANTOS, Milton. 1999. “O dinheiro e o território”. *Revista GEOgraphia*, 1(1): 7–13.
- SILVA, Gustavo Souza da. 2011. *Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política*. Tesis doctoral en Ciencias de la Comunicación, Universidad de São Paulo — São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2011.tde-23092011-192558>.
- SILVA, Marcos Aurelio da. 2012. *Territórios do desejo: performance, territorialidade e cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. Tesis de doctorado en Antropología Social, Centro de Filosofía y Ciencias Humanas, Universidad Federal de Santa Catarina — Florianópolis.
- SMITH, Neil. 2002. “Geografía, diferencia y las políticas de escala”. *Terra Livre*, 19: 127–146.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. 1995. “O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento”. In: Iná Elias de Castro, Paulo Cesar da Costa Gomes y Roberto Lobato Corrêa (orgs.), *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. pp. 77–116.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. 2008. “Território da divergência (e da confusão): em torno das imprecisas fronteiras de um conceito fundamental”. In: Marcos Aurelio Saquet y Eliseu Savério Sposito (orgs.), *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular; UNESP. pp. 57–72.
- TSING, Anna. 2005. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton: Princeton University Press.
- TSING, Anna. 2019. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29i2pe179012>.
- VALENZUELA, Cristina. 2004. “Reflexiones sobre la dialéctica de escalas en el examen de los procesos de desarrollo geográfico desigual”. *Biblio 3W*, 9(552). <https://repositorio.unne.edu.ar/handle/123456789/4199>.
- VENANZONI, T. S. 2021. *Diversidade social e políticas culturais: práticas discursivas e coletivas no audiovisual brasileiro contemporâneo*. Tesis doctoral en Ciencias de la Comunicación, Universidad de São Paulo — São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2021.tde-04102023-093858>.

LUZ MARIANA BLET

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil

luzmarianablet@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3216-5550>

DOSSIER EDITORS

Adriana Facina

Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

<http://adriana.facina2@gmail.com> | <https://orcid.org/0000-0001-9381-5134>

Silvia Capanema

Université Sorbonne Paris Nord, pesquisadora de Pléaïde/Campus Condorcet, pesquisadora bolsista CNRS CREDA-IHEAL (2024-2025)

silvia.capanema@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-1607-2055>