



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
PUEBLA
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES
“Alfonso Vélez Pliego”**



**CRÍTICA A LA FORMA CULTURA Y POLÍTICA EN IMÁGENES
CINEMATográfICAS. EXPERIENCIAS DE REALIZADORAS EN OAXACA**

Tesis

Para optar por el grado de:

Maestra en Sociología

Presenta

Karina del Carmen González Vargas

Asesor

Fernando Matamoros Ponce

Puebla, México. Abril, 2025

CONTENIDO

INTRODUCCION	4
a) Desde la Mirada	4
b) Desarrollando un Plano Metodológico	14
c) Escaleta de ida y vuelta	20
CAPÍTULO I: REENCUADRANDO EL CINE HEGEMÓNICO: DEL PATRIARCADO Y COLONIALISMO A NUEVAS FORMAS DE REPRESENTACION.....	23
Introducción	23
1.1 Configuración del campo cinematográfico mexicano en el entramado patriarcal, capitalista y colonial	26
1.1.1 Fotogramas de la modernidad en la era de la razón.....	26
1.1.2 Del espectáculo al séptimo arte en la lógica industrial	37
1.1.3 Enfoques de poder en la exotización y subordinación de lo indígena desde un lente colonial	46
CAPITULO II: OTRAS MIRADAS: OAXACA COMO TERRITORIO CINEMATOGRAFICO EN DISPUTA	54
Introducción	54
1.1 ¿Cómo inventamos otras miradas?	55
1.1.1 Tercer Cine: imágenes de la marginalidad latinoamericana	55
2.2.1 Miradas Irreverentes: Colectivo Cine-Mujer	63
2.2 Resistencia y emancipación en el campo cultural.....	68
2.2.1 Representaciones artísticas y culturales en Oaxaca.....	68
2.2.1 Eso que llaman cine comunitario.....	72
2.2.2 Experiencias nacionales	82
CAPITULO III: REALIZADORAS DE CINE EN DOS COMUNIDADES DE OAXACA	88
Introducción	88
3.1 Apuntes autoetnográficos.....	90
3.2 Dos territorios.....	97
Guelatao de Juárez.....	97
Villa de Guadalupe	100
3.3 Miradas comunitarias en femenino.....	102
3.3.1 Ángeles Cruz	106
3.3.2 Myriam Bravo	108

3.3.3 Luna Marán.....	110
3.3.4 Casandra Casasola	112
3.4 De lo personal a lo comunitario.....	115
3.4.1 Asamblea	119
3.4.2 Sistema de cargos	120
3.4.3 El papel de la colectividad.....	124
3.4.4 Retorno a lo personal.....	127
3.5 Representaciones	129
3.6 Construcción de una memoria del pueblo	131
CONCLUSION: CAMINOS ABIERTOS PARA LAS ESPECTADORAS Y ESPECTADORES	136
BIBLIOGRAFIA.....	144
ANEXOS.....	152
Entrevistas	152
Videos.....	153
Imágenes.....	154
Glosario de Siglas y Acrónimos Relacionados.....	155

INTRODUCCION

a) Desde la Mirada

Para pensar sobre el cine hay que explorar una relación colectiva profundamente compleja y dinámica, donde convergen aspectos ideológicos, culturales y artísticos que moldean nuestra percepción del mundo. Nos vinculamos con el cine por su potencia como instrumento de masas y su capacidad para negociar significados sobre la historia, el género, la clase y la raza, así como por su carácter artístico y su lugar en lo que Jacques Rancière llama “lo sensible” (2009). Este concepto alude al ámbito de la experiencia perceptiva y emocional, que tiene sus raíces en nuestras sensaciones, percepciones y emociones. Para Rancière, “lo sensible” trasciende la mera captación sensorial, abarcando también una dimensión política y social. Su profunda imbricación con la vida tiene que ver con que, aunque las representaciones que el cine produce no son en sí materiales, logran traspasarse a la realidad cuando los espectadores integran el discurso a la imagen.

Parafraseando a Abraham Nahón (2017, p. 341) con Walter Benjamin, como “la historia se divide en imágenes, no en relatos”, consideraremos, metodológicamente, en esta investigación que, en la catástrofe permanente del capitalismo, las imágenes “que nos asombran y horrorizan” en el *ornamento de masa* (Kracauer, 2008) toman posición, dialécticamente, en los *modos de ver* (Berger, 2016 y Didi-Huberman, 2008). Ponen a disposición aquellas sensibilidades y significaciones en lo que podríamos llamar un *campo de batalla de la historia* en las formas temporales contra el tiempo de la dominación.

Esta es una lectura crítica que parte, también, de *dispositivo* en el sentido foucaultiano. Es decir, el cine es un dispositivo porque integra elementos heterogéneos como imágenes, sonido, narrativa, técnicas de producción y distribución, además de instituciones y regulaciones que interactúan para cumplir funciones estratégicas en los dispositivos de su continuación y funcionamiento (Foucault, 1984). No solo refleja la realidad, sino que también la tergiversa, la oculta y la moldea según los intereses artísticos, económicos, ideológicos de los productores y creadores mediados por lógicas del mercado. Se dice, por ejemplo, que el director Sam Mendes usó como telón de fondo en una de las escenas de apertura de su saga de James Bond, la tradición mexicana del Día de Muertos (Brooks, 2022).

En la primera escena de su película de “007: Spectre” estrenada en el 2015 James Bond persigue a uno de los personajes entre las multitudes de la Ciudad de México en donde se está llevando a cabo un desfile en alusión a la festividad. En las calles hay miles de personas con

máscaras y disfraces, la música da ritmo y se celebra la muerte como una tradición anclada en la memoria de lo indígena-mexicano. Aunque esta tradición se festeja en diversos lugares del país, fue a partir del estreno de la película que las autoridades culturales y turísticas de la Ciudad de México han realizado cada año un multitudinario “Desfile del día de Muertos”. Lo que surgió como guion de Hollywood ficticio, hoy es algo que se celebra como espectáculo cada año.

Este ejemplo y muchos ponen en evidencia como hasta las tradiciones más arraigadas pueden ser modificadas por un dispositivo de la modernidad. Al enunciar esto, podemos pensar que el dispositivo cinematográfico y las películas no son inofensivas, pues parten de discursos dominantes que contribuyen a la construcción de dispositivos; propios cautiverios en la representación, en los términos que propone Marcela Lagarde (2005). La antropóloga introduce la categoría de *cautiverio* como una forma de comprender las múltiples dimensiones de la opresión que enfrentan en específico las mujeres en una sociedad patriarcal. Estos cautiverios restringen y controlan el ejercicio de la autonomía y libertad, consolidando un papel político que define la relación de las mujeres con el poder. En términos de lo cinematográfico, este dispositivo no solo produciría imágenes, sino que también operaría como una herramienta que refuerza estructuras de poder que encasillan a las mujeres en roles predeterminados, controlando su representación y perpetuando formas de opresión.

Si es importante plantear una problemática alrededor del dispositivo cinematográfico, es porque como Butler plantea en *Cuerpos que importan* (2002), somos una sociedad primordialmente basada en la imagen y en el performance, nuestras identidades no serían expresiones esenciales de un ser interior, sino el resultado de repetidas actuaciones que se alinean con expectativas y normas sociales. Estas actuaciones están mediadas, en gran medida, por la imagen, ya que vivimos en una sociedad donde los cuerpos son constantemente observados, juzgados y clasificados según su apariencia y comportamiento. En el contexto sociopolítico económico de la realidad mexicana, comunicarse a través de la imagen se ha vuelto crucial para la resistencia impresa en la construcción de la mirada, la identidad y la memoria. En este sentido, las representaciones de género, grupos racializados y otras identidades marginalizadas no son neutras. Están enmarcadas por el sistema, por su estructura de mercado y por luchas de poder y resistencia, y pueden tanto perpetuar la narrativa dominante como abrir espacio para nuevas formas de autorrepresentación y resignificación de la memoria colectiva.

La investigación que a continuación se presenta, titulada “*Crítica a la forma cultura y política en imágenes cinematográficas. Experiencias de realizadoras en Oaxaca*”, se construye bajo la idea de poner en perspectiva cómo la práctica comunitaria del cine corresponde a una de las formas de resistencia en la disputa por la representación. Para cumplir este propósito exploraré las experiencias y representaciones de cuatro realizadoras de dos territorios distintos, Luna Marán y Casandra Casasola de Guelatao de Juárez en Oaxaca; y Ángeles Cruz y Myriam Bravo de la comunidad de Villa de Guadalupe. A quienes elegí por proponer en sus prácticas y representaciones un cine abiertamente comunitario. Sus experiencias construyen relatos y universos que evidencian desafíos y transgresiones actuales, al mismo tiempo que muestran y ponen en perspectiva las narrativas de pueblos indígenas y de sus mujeres.

Considero que entender las implicaciones políticas del acto de filmar y mirar críticamente, es un paso ante la resistencia dentro de la mediatización de las imágenes que moldean y debilitan nuestras relaciones sociales. Esto ocurre en el contexto de crisis en la representación cinematográfica, caracterizado por el mercantilismo y la homogeneización de las narrativas y exclusión de determinadas voces y miradas. Por esto consideramos que las creadoras de cine comunitario emergen como agentes de cambio al desafiar los paradigmas dominantes, haciendo cine con y para su comunidad, y ofreciendo narrativas alternativas que reflejan la diversidad y complejidad de una experiencia que recupera las tradiciones como *lugares de memoria*. Sus trabajos confrontan las dificultades de la enunciación y transgreden el ocultamiento de las representaciones de los pueblos indígenas, comunidades y grupos marginados. Su búsqueda resalta el potencial del cine para ser un medio emancipación en contextos de lucha social.

Para comprender la relación entre el cine y la resistencia en la sociedad mexicana es importante comprender las tensiones entre el arte y la política en México y en América Latina. Esto implica conocer en las representaciones no solo el trabajo y lucha de los artistas más representativos, sino también explorar cómo las manifestaciones artísticas se desarrollan en las comunidades y la periferia. En muchos casos, estas expresiones locales no solo representan un acto de creación estética, sino también una respuesta crítica a las dinámicas de poder impuestas por el Estado, la industria y las estructuras coloniales. El cine de la periferia, particularmente el cine comunitario e indígena, emerge con obras que se apartan o se mueven de los modelos tradicionales y hegemónicos de producción cinematográfica, dando voz a las experiencias y luchas de quienes han sido históricamente marginalizados.

En esta investigación se abordan estas experiencias desde su condición de pertenecer a un campo de poder específico dentro de los campos culturales. Siguiendo a Bourdieu (1997), un campo es una estructura basada en la relación de fuerzas entre los agentes e instituciones. El campo tiende a estructurarse en función a la distribución desigual del capital cultural disponible en símbolos de la historia y la libertad de subjetividades críticas al mundo. Los agentes con una cantidad de capital mayor ocupan posiciones dominantes sobre aquellos que poseen un capital menor (Sapiro, 2017). Esto significa que los campos funcionan de forma dinámica y en reproducción permanente, siendo atravesados de manera continua por relaciones que se antagonizan. Para que un campo exista, deben cumplirse dos fases: primero, su identificación como un campo de poder, lo cual se logra mediante el análisis de su estructura (posiciones, capitales e intereses específicos, y la naturaleza de los agentes); segundo, un proceso de configuración en el que los actores se liberan de la influencia de otros campos de poder, desplegando instancias propias de selección y criterios independientes de consagración.

Existe una variedad de campos que constituyen nuestra sociedad, entre los que se encuentra el cultural o artístico. Este campo se construye como un sistema predefinido de posiciones, exigiendo un *habitus* particular de los agentes involucrados, lo que representa una estrategia para la reproducción social del poder. Para que los cineastas puedan ocupar una posición determinada en un contexto histórico y social deben tener la disposición y capacidad de apropiarse de las posiciones estéticas o ideológicas ligadas objetivamente a las posiciones ocupadas y al campo de poder dominante (Bourdieu, 2002). Los campos están en constante tensión, atravesados por relaciones que desafían sus propias reglas internas. Estas luchas dentro del campo movilizan su estructura, cuestionando el valor de los capitales que lo conforman y redefiniendo, no solamente sus límites y normas, sino aquellos símbolos que devienen representaciones y alegorías de contracultura en las contradicciones del mismo sistema.

El campo cinematográfico representa una red compleja de estructuras objetivas, en donde la necesidad estructurante se impone a las estrategias a través de las que se realiza la producción y reproducción social de la estructura de dominación. Estas estrategias dependen de los beneficios que la clase dominante espera de los mecanismos institucionalizados, considerando los usos que puede darles para su propia reproducción, y el sostenimiento de sus poderes y privilegios (Bourdieu, 2013). El campo cinematográfico tiene una posición de dependencia relativa respecto a otros campos de poder evidenciado en las siguientes condiciones: la necesidad de instituciones

que consagren y legitimen a los autores, películas y obras mediadas por la crítica especializada que dictamina lo que debe ser consumido, el acceso cercado a presupuestos públicos y las condiciones de distribución y exhibición sujetas a los intereses del mercado, por mencionar algunos.

El presente análisis de prácticas y representaciones lo examinamos dentro de un lugar situado en el campo de cultura cinematográfica. En este caso, me enfoco en dos territorios: Guelatao de Juárez y Villa de Guadalupe. Ambos espacios no solo permiten estudiar las disputas por la representación desde una perspectiva situada, sino que también ofrecen un marco para observar cómo las comunidades gestionan sus propios procesos contradictorios de organización política con la cultura. Este ejercicio implica comprender tanto las estrategias de negociación, movilización de recursos y formación de coaliciones, como cuestionar el papel de las estructuras de poder y las instituciones en las dinámicas de disputa. En el presente caso de estudio, los programas estatales de estímulos y fondos para la producción juegan un papel crucial al administrar recurso público y con ello algunas posibilidades y discursos entorno a la producción y representación.

El cine también ha permitido configurar una mirada capaz de transfigurar lo cotidiano, en la territorialidad lo cual revela aspectos ocultos o inusuales de la realidad. Siguiendo las ideas de Kracauer (1996), lo que aparece en la pantalla no es simplemente una reproducción de la vida diaria, sino una reinterpretación de esta misma como proceso cultural en tensión y conflicto. A través del enfoque, el movimiento de la cámara y el ritmo del montaje, el cine redirige nuestra atención hacia detalles que podrían pasar desapercibidos en la experiencia ordinaria, transformando nuestra percepción del tiempo, la duración de los objetos y su relación con el espectador. El cine no solo refleja la realidad de forma bruta, sino que la reformula con sensibilidades que cuestionan el “malestar de la cultura” o tensiones entre el *principio de realidad* y el *principio del placer* (Freud, 1992); ofreciendo nuevas maneras de experimentarla y entenderla desde la perspectiva de territorios y luchas que allí se desarrollan en la producción del espacio.

Desde este mapa teórico, destacamos la importancia de la mirada como un dispositivo epistemológico condicionado por diversas categorías sociales, como género, raza y clase (Berger, 2016). Las imágenes que emergen a través de la mirada adquieren relevancia al actuar como una mediación entre los sujetos y la realidad. Estas construcciones simbólicas de imaginarios,

implícitos en el lenguaje y sus representaciones, configuran y reconfiguran el tejido social en relación con el inconsciente colectivo en el concepto sociedad y territorio comunal.

En el discurso feminista se ha valorado la mirada desde su naturaleza encarnada, defendiendo el conocimiento situado al reconocer que las experiencias y perspectivas individuales son influenciadas por el contexto social, cultural y político en que se encuentran (Haraway, 1995: 324). Valorar la *mirada encarnada* permite romper con las configuraciones binarias de mirar/saber, apariencia/realidad, colectivo/individualidad, actividad/pasividad que opone entre sí elementos que son más bien mutuamente complementarios; y que Rancière llama “partición de lo sensible” (Rancière, 2008: 19). Considerando que la adscripción o auto adscripción a ciertas categorías sociales estructura nuestra percepción y comprensión de la realidad, estas nociones sobre la mirada nos invitan a reconocer nuestra posición en el mundo.

Al reconocer la importancia de la mirada encarnada nos abrimos a la posibilidad de una comprensión más rica y matizada de la realidad, una que refleje la diversidad y complejidad de las experiencias humanas. En este sentido, el cine hecho en la comunidad y desde la *comunalidad*¹ puede jugar un papel fundamental al ofrecer espacios para la representación de múltiples perspectivas y la exploración de identidades diversas, contribuyendo así a una representación enunciada desde una polifonía que nos permita negar las lógicas del poder y reflexionar sobre el peligro de romantizar o apropiarse de otras miradas, destacando la importancia del posicionamiento crítico y la objetividad

La búsqueda de nuevas formas de representarse en el campo cinematográfico implica jugar con la capacidad de capturar imágenes que reflejen la complejidad de los sujetos nómadas contemporáneos, quienes representan una forma de identidad fluida y en movimiento permanente, alejados de las categorías cerradas e identidades esencialistas. Como plantean Deleuze y Guattari (2002: 27), la historia se ha escrito siempre desde el punto de vista del poder o, en este caso, los sedentarios, en nombre de un aparato unitario como lo puede ser el Estado u otros sistemas de poder. Estos sujetos nómadas ofrecen una visión de la identidad como algo flexible y en constante devenir, buscan ir más allá de las narrativas tradicionales para construir y transformar su identidad

¹ En un primer acercamiento, el concepto es explicado, entre otros, por Floriberto Díaz, educador mixe o *ayuuk*, como “principios y verdades universales en lo que respecta a la sociedad indígena”. Se debe entender de entrada, señala, no como algo opuesto, sino como diferente a la sociedad occidental: “Para entender cada uno de sus elementos hay que tener en cuenta ciertas nociones: lo comunal, lo colectivo, la complementariedad y la integridad”. (Nava, 2020).

a través de sus múltiples relaciones, experiencias y desplazamientos en diferentes contextos sociales, culturales y políticos.

Se espera que los trabajos y prácticas de las cuatro realizadoras que aquí se incluyen y que desempeñan labores de dirección, guion, cine-fotografía, actuación, producción, sonido y casting, proporcionen una visión sobre cómo la democratización de los medios de producción cultural permite la representación de estos sujetos nómadas, siendo vital para la descolonización de la imagen, la resistencia a las estructuras de poder dominantes y la promoción de la inclusión y prácticas dignas en el campo cinematográfico.

Con estas consideraciones en mente se vuelve fundamental establecer el marco desde el cual construyo mi mirada y aproximación a las propuestas del cine hecho en comunidad; ya que me permite politizar también mi ejercicio como socióloga e investigadora, en tanto que tengo una postura crítica con respecto a las condiciones de acceso a la creación cultural y artística. Nací en el estado de San Luis Potosí, en el año de 1995, en una familia de clase media profundamente influenciada por el cine. Mis abuelos y mis padres mantenían fluidamente en su comunicación cotidiana referencias a películas clásicas americanas, del cine de oro mexicano y las películas populares de inicio de los dos miles. Esto me marco cuando me di cuenta que nuestras relaciones estaban profundamente moldeadas por las películas y las narrativas que compartíamos.

Después de eso paso mucho tiempo para que descubriera las posibilidades del cine, momento en el que me encontré con que ser espectadora no era lo único que una podía hacer. Simultaneo a mi ingreso a la facultad de psicología, inicié un recorrido de casi diez años de estudios y prácticas asociadas al cine. Comencé con la apreciación cinematográfica, pasando a la realización en formato digital y posteriormente al análisis semiótico-interpretativo, fotografía y escritura de guion. También tuve la oportunidad de observar en primera persona como se constituyen los procesos de producción independientes² que tienen como modelo una estructura heredada de la producción industrial. Esta trayectoria me permitió percibir el cine como un proceso sumamente complejo, compuesto por un entramado que abarca un circuito completo de producción, distribución y consumo.

² Los procesos de producción independientes en el cine definen por la creación de películas fuera de los grandes estudios y las convenciones comerciales. Se caracterizan por una fuerte colaboración entre cineastas, actores y comunidades locales; un financiamiento que a menudo proviene de fuentes alternativas, como pequeños inversores o donaciones; y una autonomía creativa que permite explorar temáticas arriesgadas y no convencionales. Además, estos procesos suelen incluir estrategias de distribución alternativas, como festivales de cine y proyecciones independientes.

Ahora me gustaría compartir algunas reflexiones sobre los referentes inmediatos que me han permitido construir el objeto de estudio. Según el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el estado de San Luis Potosí es uno de los que cuentan con menor producción cinematográfica del país. Únicamente del año 2020 a 2022 se registraron un total de ocho largometrajes. Esta cifra representa un número muy reducido en comparación a lugares como la Ciudad de México donde se concentró en el año 2023 el 28.4% y el estado de Guadalajara que albergo casi un 10% de las producciones, ambos estados cuentan con más prolífica del país y tiene establecidas a las dos industrias cinematográficas más grandes (IMCINE, 2023).

Esta situación refleja las lógicas de centralización que predominan en la industria cinematográfica mexicana, donde muchos cineastas consideran que migrar a las grandes ciudades es esencial para la legitimación de su propio cine. La percepción de que solo en estas metrópolis se encuentran las oportunidades de financiamiento, distribución y reconocimiento puede que hayan hecho creer a los talentos locales que su trabajo no tiene cabida en su lugar de origen. Así, se perpetúa un ciclo en el que las voces y las historias de las regiones lejos de estas ciudades sean relegadas. En este sentido, el cine potosino resulta una experiencia periférica que no ha logrado conformar una identidad o estilo. Como se verá más adelante con mayor detalle, en contraste con el oaxaqueño, las películas de la zona potosina como *Realidades de humo* (2016) o *Peyote* (2013), *Pinches actores* (2015) y *Las heridas* (2016), no han obtenido respuesta significativa a nivel local ni nacional.

No obstante, estos límites no han frenado la producción de cortometrajes a nivel independiente con propuestas lejos del contexto e idiosincrasia potosinos. Esto lo he observado en primera persona cuando participé en el periodo del 2012 al 2016 en una serie de producciones de cortometrajes independientes. De esos tiempos tengo presente una sensación de pesar e incomodidad constante en los sets de grabación. Al inicio pensaba que simplemente se debía a una incompatibilidad con el medio, hasta que se hicieron evidentes las dinámicas de explotación y violencia que aún en estos espacios *amateurs* se replicaban. Las jornadas de grabación eran de tres a cuatro días en periodos de trabajo continuo que, algunas veces, se extendían más de dieciséis horas. Los sets de grabación funcionaban bajo unas jerarquías bien marcadas y de forma explícita se instauraba la respuesta de “Sí, señor” a productores y directores.

Este ambiente estaba marcado por celos profesionales, sexismo, mezquindad, poca camaradería y falta de condiciones propicias para la creación colectiva. Los bajos presupuestos

convocaban al *crew* a partir del amor al arte, y aunque en mi posición de principiante no se percibía como merecedora de un salario, aquellos con mayor participación y una carrera más consolidada no lo obtenían tampoco. Esto me despertó un cúmulo de interrogantes sobre las posibilidades de hacer cine en el contexto potosino. ¿Valía la pena seguir adelante? Y en caso positivo, ¿no era mejor emigrar a Guadalajara o la Ciudad de México? En este punto, no puedo negar que mi conexión con este tema es de un interés sensible. Me gusta y proviene de una profunda necesidad de ordenar mi experiencia a través de lo audiovisual. Esos impulsos hicieron darme cuenta de la segregación femenina en los roles creativos, por lo que empecé a preguntarme cuáles eran mis probabilidades reales.

Casi todas las mujeres con las que trabajé pertenecían al departamento de arte, tenían el cargo de *script*³ o aparecían como actrices. Conviví por años con una práctica artística que en el fondo no se cuestionaba la centralización del cine, la representación, la narración de las historias locales, y que ignoraba los ejercicios de poder y violencia que caracterizaban la experiencia en el set. Aunque mi paso por la escena cinematográfica potosina fue breve, me resultó profundamente incómodo el trato recibido, la producción de historias endebles y poco elaboradas, y, en general, los modelos que prevalecían, los cuales no resonaban con nuestras experiencias ni aspiraciones.

Me retiré del medio, esperando encontrar un espacio en la escritura y la lectura. Así me acerqué a la crítica feminista de cine encabezada por figuras como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y Claire Johnson por mencionar a algunas. Asociarme con el ejercicio cinematográfico desde un sentido más crítico permitió identificar algunos conflictos que se gestan y desenvuelven en este ámbito, como la desigualdad de género, que se manifiesta en la representación de mujeres limitadas a estereotipos o roles secundarios; la falta de representación diversa y las dificultades de acceso a recursos, lo que complica a las cineastas llevar a cabo proyectos que desafíen las normas convencionales.

También me percaté de las dinámicas de violencia de género en los sets de grabación, donde el acoso puede crear un ambiente hostil, así como la presión por la comercialización que obliga a muchas a conformarse con formatos narrativos convencionales. Las estructuras jerárquicas a

³ En la producción cinematográfica, el *script* es un puesto durante la filmación crucial para mantener la continuidad de la película. Entre sus principales funciones se encuentra asegurarse de que los detalles visuales y narrativos se mantengan consistentes para lograr una continuidad. La persona en el puesto del script lleva un registro detallado de cada toma y trabaja de cerca con el director y el editor para asegurarse de que se ha cubierto el guion y mantiene correspondencia con el material filmado.

menudo excluyen a las mujeres de posiciones de liderazgo, limitando su influencia en el proceso creativo. La exclusión de las voces femeninas y el silo de género en la industria, junto con la falta de archivos históricos sobre sus contribuciones, generan un vacío en el reconocimiento de su trabajo y legado. En este contexto, me sentí interpelada por la lucha de las mujeres por producir documentos culturales de carácter artístico, lo que amplió mis interrogantes: no solo hacia la “representación femenina”, sino, también, hacia la organización colectiva de las producciones, pensando en que no se puede cambiar la representación si no se transforma primero la forma.

A partir de 2019, en mi búsqueda de una escena de cine alternativa, comencé a contactar diversos colectivos, laboratorios y asociaciones que operan bajo paradigmas de autorrepresentación y visiones inclusivas. Este proceso me llevó a conectarme con realizadoras, críticas y distribuidoras de todo el país a través de plataformas como Twitter e Instagram. A medida que profundizaba en mi investigación, también rastree festivales, convocatorias y estímulos dirigidos a la población femenina, así como a comunidades indígenas y afrodescendientes. Esta exploración me permitió descubrir propuestas en estados como Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Ciudad de México, Yucatán, Durango y Estado de México.

En particular, el cine realizado desde lo comunitario surgió como un aspecto crucial en mi exploración, ya que me permitió reconocer que existen otras formas posibles de hacer cine. Estas formas de organización brindan un horizonte que no solo fomenta el fortalecimiento de la realización cinematográfica desde espacios alternativos, sino que también revelan una gran potencia en la creación de nuevas narrativas y dinámicas de producción. En ellas, el trabajo colectivo y la autogestión se convierten en pilares fundamentales, alejándose de las estructuras centralizadas y jerárquicas que suelen dominar en la industria.

Esta investigación se sitúa en Oaxaca, el estado donde más florece la iniciativa comunitaria. Ubicado en el sureste de México, Oaxaca es la región con mayor diversidad cultural del país. Su geografía está conformada por 570 municipios distribuidos en ocho regiones: Cañada, Costa, Cuenca del Papaloapan, Istmo, Mixteca, Sierra Norte, Sierra Sur y Valles Centrales (Barabas, 2004). Estas regiones organizan el territorio tanto política como administrativamente y albergan dieciséis de pueblos indígenas originarios, junto con otros migrantes de tiempos más recientes. Todos ellos representan una rica variedad de identidades culturales que hasta ahora han sido subestimadas por la cultura dominante o “mestiza”. En Oaxaca se hablan hasta veintisiete lenguas diferentes (sin contar las variantes dialectales), entre las cuales destacan el zapoteco, el mixteco,

el chatino, el triqui y el mazateco, por mencionar solo algunas de las que cuentan con un mayor número de hablantes (Mesri Hashemi-Dilmaghani, 2013).

Al poner de relieve las experiencias de Luna Marán, Casandra Casasola, Ángeles Cruz y Myriam Bravo, pretendo resaltar las complejidades de la creación cinematográfica en un contexto donde el acceso a la producción cultural está marcado por desigualdades y luchas por reconocimiento. Este análisis se sitúa en la intersección del arte y la política, donde cada imagen, cada narrativa, no solo actúa como un reflejo de la realidad, sino que también contribuye a su transformación. Por lo tanto, este proyecto no solo es un examen de las prácticas comunitarias y cinematográficas en Oaxaca, sino también un intento de entender cómo estas prácticas pueden transformar el cine en una herramienta de emancipación y transformación social, capaz de abrir caminos hacia nuevas formas de entender y vivir la realidad, desafiando las narrativas hegemónicas que han dominado el panorama cinematográfico.

b) Desarrollando un Plano Metodológico

Indagar en los procesos de realización comunitaria en relación con las experiencias concretas de las realizadoras es una tarea compleja, ya que abarca ciertos ámbitos de acción y subjetivación en la vida de las mujeres. Me he centrado especialmente en los procesos de comunicación comunitaria en los que participan y en el significado que atribuyen a esta práctica como una vía para afirmar la memoria y la identidad. Para ello fue necesario partir desde las trayectorias de vida de las realizadoras, vinculándolas a sus territorios, las cuales configuran experiencias artísticas únicas. Tomar como referencia sus trayectorias cinematográficas implicó tener presente su condición racializada y de género. Fue necesario indagar en sus acercamientos a la comunicación, los recursos con los que realizan sus producciones y las reflexiones que han desarrollado en su trayectoria, así como las transformaciones a nivel personal y comunitario que han suscitado sus obras.

La presente tesis se fundamenta en una investigación exploratoria, de naturaleza descriptiva y analítica de lo empírico en los procesos de organización. Se enmarca en un enfoque cualitativo, utilizando las historias de vida como método principal a través de entrevistas semiestructuradas, complementado con etnografía digital y técnicas etnográficas participativas. Las reflexiones se basan en las historias de vida y entrevistas realizadas a cuatro realizadoras del estado de Oaxaca.

Mi interés principal es comprender la dimensión subjetiva de estas experiencias colectivas, escucharlas desde su propia voz de realizadoras y reconocerlas como sujetos epistémicos. Con la intención de romper las jerarquías en el cine y ofrecer un contexto más amplio, la investigación incluye a directoras, guionistas, productoras, actrices y fotógrafas, siguiendo el principio de colectividad creativa.

La aproximación sociológica a este objeto de estudio requirió de un posicionamiento activo y sistemático que me permitió develar las relaciones, tensiones y contradicciones que constituyen el fenómeno de hacer cine en contextos limitados. Al señalar esto, hago alusión a Pierre Bourdieu (2005) y a sus aportaciones en *Una invitación a la sociología reflexiva*. La reflexividad como vigilancia epistemológica me permitió observarme a mí misma para rastrear mis preconcepciones, mientras desentrañaba la configuración social de este objeto. Este ejercicio se amplió para dialogar con mis propias experiencias y las decisiones metodológicas, teóricas y epistémicas.

La reflexividad sobre la imagen, por otro lado, implica una toma de posición política frente al fenómeno en estudio, lo que se alinea con lo que plantea De la Cuesta Benjumea (2003): la investigación social no puede ser neutral y demanda una postura comprometida con el objeto y los sujetos estudiados. Si consideramos que no existe “sujeto puro”, sino mediados por la estructura del antagonismo, tomar posición no es un acto sencillo, pues se afronta con el tiempo de la experiencia vivida con la forma establecida. Diría Georges Didi-Huberman (2008:9), tomar posición, es desear algo; es aspirar a otro futuro, siempre peligroso, pues nuestras propensiones psíquicas están erigidas como barreras al sentido profundo de la negatividad propensa siempre en la resistencia para saber nuestro deseo.

Así, mi intención crítica ante tal posicionamiento sobre las imágenes quiere re-conocer la complejidad de las relaciones de poder y la necesidad de una praxis crítica sobre los condicionamientos de las subjetividades, al mismo tiempo que mirar lo que nos impide seguir zanjando las posibilidades de la transformación. En otras palabras, como lo mencioné anteriormente con Jacques Rancière, reflejar en cada aspecto de este trabajo las posibilidades de lo sensible en las imágenes permite mirar los significados, tanto de las palabras en el *lenguaje humano* como voluntad de romper las estructuras del *lenguaje en general* que condicionan o median los movimientos; por lo tanto, nuestra posición o disposición para *observar la extrañeza* en las cosas que quieren ir más allá de las limitaciones del poder y la dominación.

Desde la elección de los métodos hasta la interpretación de los resultados, mirar cuáles son las relaciones de sociedad en la producción conceptual de imágenes dialécticas de negatividad permite sentir, como lo sugiere Didi-Huberman (2019) que la imagen nos hace vibrar, pues arden en su interior las cenizas que devienen con el sentido las llamas que nos consumen. Estas metáforas son reveladas en las tensiones y conflictos significativos en las imágenes barrocas de cinematografía. Diría Walter Benjamin: “la verdad no aparece sino en un proceso que podría ser designado analógicamente como el abrazamiento de la veladura [...] un incendio de la obra en el que la forma alcanza su más alto grado lumínico” (en Didi-Huberman, 2019: 7).

Bajo estas premisas y en este panorama, establecí contacto con *Ojo de Agua Comunicación* y el colectivo *Yi, Hagamos Lumbre*. El primero es un proyecto de comunicación comunitaria que durante 20 años ha realizado talleres, encuentros y festivales para la creación y exhibición de contenido audiovisual en diferentes comunidades. Sus intereses son la defensa de los derechos de los pueblos indígenas, la visibilización de las luchas y fortalezas de los pueblos, comunidades y territorios, la promoción de equidad y la igualdad y la construcción colectiva de conocimiento. En este tiempo, en relación con el cine comunitario y los apoyos institucionales, pude entrevistar al documentalista Roberto Olivares; a Tonatiuh Díaz realizador que hizo sus primeros trabajos precisamente en Guelatao. Este último me habló sobre la historia del cine comunitario; y finalmente con Paola Morales, coordinadora y curadora del “Festival de Radio y Cine Comunitario: El lugar que habitamos”.

El segundo colectivo, *Yi, Hagamos lumbre* se autodenomina como “un espacio/tiempo de colaboraciones transmutantes y diversas” que derivan de las diferentes artes. Cuenta con más de 25 años de experiencia en producción de cine y audiovisual con incidencia social. Sus narraciones parten de un enfoque feminista con una perspectiva comunitaria, con el objetivo de apoyar los procesos de defensa del territorio. Entre sus proyectos se encuentran la creación de JEQO, un espacio colectivo de aprendizaje mutuo de cine comunitario feminista; Cine Too Lab, un espacio de aprendizaje y desarrollo de proyectos que convoca a jóvenes de toda la república para pensar y hacer películas comunitarias; Campamento Audiovisual Itinerante⁴ (CAI) un proyecto de casi una década que se encargó de reunir jóvenes de todo el país para capacitarlos en la construcción de ideas con un sentido comunitario. Este último se llevó a cabo desde 2011 hasta 2019; y fue importante en la formación de un gran número de los realizadores colectivos y comunitarios

⁴ A partir de ahora nombrado como CAI.

actuales. Este campamento operaba bajo principios comunitarios, donde los participantes colaboraban activamente en el aprendizaje y la producción de cortometrajes, al mismo tiempo que se integraban en la vida de la comunidad.

Desde su última edición, la propuesta de capacitación se ha transformado. En 2023 se llevó a cabo como “Seminario de Cine y Comunicación Comunitaria”. Los módulos, a diferencia del CAI en donde el trabajo intensivo constaba de aproximadamente un mes y medio, se realizaron mensualmente. Como parte del trabajo de campo, solicité unirme a tres de los talleres programados para verano. Siendo admitida, el mes de julio del año 2023 me incorporé al programa con sede en la comunidad zapoteca de Guelatao de Juárez, un municipio ubicado en la Sierra Norte, aproximadamente a una hora de la capital de Oaxaca. El seminario se llevó a cabo en el “Cine Too”, una sala de cine ubicada en la calle principal, totalmente equipada con 75 butacas y un extenso catálogo de cine mexicano. Los módulos fueron los siguientes: “De la historia personal a la historia comunal”, “Sonido comunitario” y “Fotografía para cine”.

En cuanto a las historias de vida, realicé entrevistas a Luna Marán, Casandra Casasola y Myriam Bravo. En el caso de Ángeles Cruz llevé a cabo una etnografía digital que incluyó el análisis de conferencias, entrevistas y master clases. Durante mi estancia en Oaxaca, además de las entrevistas exploratorias con los colaboradores de Ojo de Agua, conversé con Isabel Rojas, una destacada exhibidora de cine en Oaxaca. Con más de veinte años de trayectoria en la entidad, me proporcionó un panorama general respecto a la exhibición del cine en el estado de Oaxaca y sobre el cine comunitario en la región. Por último, entrevisté a Didier Cruz, quien participó como segundo asistente de dirección en *Chicharras*, la última película realizada en Guelatao bajo el esquema de cine comunitario y la iniciativa Yi Hagamos Lumbre. Esta película fue dirigida por Luna Marán, y producida por Casandra Casasola.



Figura 1 Detrás de cámaras de la película Chicharras. Se observa a Cassandra Casasola en cámara y la directora Luna Marán mirando un monitor. ⁵

La comprensión de la experiencia acumulada en las narrativas de vida se sustenta en las reflexiones de Marina y Santa Marina (2007), quienes adoptan una interpretación dialéctica de las historias de vida, viéndolas no solo como relatos individuales, sino como expresiones de un sistema social. Estas historias son inseparables del contexto y del momento en que se narran, así como de la voz y el lugar del enunciador. En este sentido, las personas, al ser miembros de una colectividad, no solo comunican sus experiencias, sino que reflejan en sus relatos las tensiones sociales y culturales que los atraviesan y les otorgan sentido (Denzin & Lincoln, 2012). Esto nos permite ver las películas de las realizadoras como expresiones vivas de procesos sociales e históricos, y no como productos estáticos o aislados. Así, analizar una película en este marco implica no solo apreciar su valor estético, sino también explorar su relevancia dentro del contexto social y cultural que la hace posible, revelando las dinámicas subjetivas y colectivas que en ella convergen.

En términos generales, la ilustración del objeto social vibra y se transforma, transformando a su vez las configuraciones de las relaciones sociales, los mecanismos, los procesos y la lógica de acción interna (Bertaux, 2005) de las comunidades y personas adjuntas a los proyectos audiovisuales. Desde esta perspectiva, las historias de vida no se limitan a ser relatos individuales, sino que representan construcciones sociales compartidas que, al recaer sobre el individuo, no solo condicionan los eventos y significados de su vida, sino que también modelan sus estrategias de

⁵ Las fuentes de las imágenes utilizadas en este trabajo se encuentran detalladas en los anexos.

resistencia y emancipación (Ferraroti, 2007). Esta visión permite explorar la agencia política de las realizadoras, situando sus experiencias personales en el marco de una estructura social más amplia que posibilita la reestructuración de los roles y espacios que habitan. De esta forma, se revela cómo sus relatos no solo describen su entorno, sino que actúan como vehículos para imaginar y construir nuevas configuraciones sociales y culturales.

Dada la proximidad del proyecto de investigación con la co-creación es fundamental revisar el planteamiento de Ferraroti (2007), quien sugiere que la relación entre entrevistado y entrevistador no es simplemente un intercambio de preguntas y respuestas, sino un proceso dinámico que permite la emergencia de experiencias y significados nuevos sobre el fenómeno estudiado. En la construcción de la historia de vida, ambos actores se convierten en co-autores del relato, lo que implica una colaboración activa que no solo documenta, sino que también transforma el conocimiento compartido. Esta perspectiva invita a entender la investigación cualitativa no como una extracción de información, sino como un proceso de co-investigación, en el que las interpretaciones y reflexiones se producen y evolucionan en conjunto, enriqueciendo tanto al investigador como al participante. La dimensión colaborativa será explorada con mayor rigor en el desarrollo del trabajo, consideramos que este abordamiento permite mirar cómo esta metodología facilita una comprensión más profunda y comprometida de la interposición de campos con los significados contruidos en común durante nuestros procesos de desmontaje y montaje de campos culturales para remontar la historia de persistencia colonial.

El enfoque metodológico adoptado en esta investigación permite una inmersión profunda en las comunidades productoras de cine, desvelando cómo las imágenes cinematográficas operan como espejos complejos de la realidad social, económica y política. Este acercamiento no solo expone los contextos específicos en los que se crean estas obras, sino que también permite entender el cine como una práctica cultural que integra y comunica múltiples capas de significado histórico. Las artistas no se limitan a expresar experiencias individuales; en cambio, sus producciones cinematográficas se convierten en actos de comunicación que reflejan posturas políticas, recuperan memorias colectivas y refuerzan identidades culturales compartidas. Así, el cine no resulta solo ser un producto artístico, sino un espacio de resistencia y reafirmación, en el que se negocian y reconfiguran los relatos sociales y las tensiones históricas que contribuyen activamente a la construcción y reinterpretación de realidades sociales y culturales.

c) Escaleta de ida y vuelta

En el primer capítulo de la tesis, destacó como a partir del nacimiento del cinematógrafo en una era de la razón ha generado una constelación sociohistórica que ha dado forma a la representación cinematográfica, identificando la aparición de un monopolio de orden implícitamente capitalista, patriarcal y racial. Desde esta base se rastrean resumidamente las continuidades históricas que han llevado a la configuración actual del cine mexicano y su crisis frente al neoliberalismo. Asimismo, se subrayará la emergencia de resistencias que, ante los procesos de homogeneización, originaron prácticas de naturaleza anticapitalista, situadas y con perspectiva de género. Se hace especial énfasis en la disputa por la representación, centrándose en las mujeres de las comunidades, quienes enfrentan una doble exclusión debido a su género y su condición racializada.

En el capítulo dos me adentro en el contexto específico de Oaxaca como un territorio fértil para la expresión artística cultural. Por medio de la intersección entre lo artístico, político y comunitario comprenderemos cómo se trasladan formas de organización social a la producción cinematográfica. Este entendimiento, vinculado a los procesos económicos y sociales del territorio, permiten categorizar el cine como un punto de encuentro entre la comunidad y sus necesidades. Por ello, entender el contexto social y la vida cultural, permite identificar las formas de organización, las estrategias de supervivencia y las relaciones sociales, así como las contradicciones que, influidas por una dimensión cultural, traspasan directamente en las formas del hacer creativo.

En el tercer capítulo me centro en ilustrar desde experiencias de cuatro realizadoras este carácter subversivo y emancipador del arte comunitario. Estas cuatro historias se vinculan con dos territorios específicos como lo son Guelatao de Juárez y la comunidad de Villa de Guadalupe. A través de sus experiencias particulares se evidencian los desafíos y pretensiones de su cine comunitario. Cada relato revela como las realizadoras reflejan sus realidades y construyen una memoria propia. Este capítulo busca resaltar la importancia de sus luchas y la pertinencia de sus miradas.

El cierre de la investigación explora los caminos emergentes que surgen de la lucha continua de las mujeres creadoras, respaldadas por sus comunidades y su experiencia cinematográfica en sus propios términos, incluso políticos, si entendemos que el campo cultural es un lugar donde se difieren relaciones de sociedad. Esto no solo busca resaltar las contribuciones únicas de estas realizadoras al panorama cultural, sino también inspirar a otras comunidades y

territorios a replicar iniciativas que se sitúan en el tiempo y la forma establecida como un campo de batalla cultural. Bajo esta premisa, el lugar crítico de *espectadores emancipados* se convierte en un elemento esencial que se cultiva expandiendo con las realizadoras narrativas y perspectivas presentadas en la pantalla.

Exponer los fotogramas en la *sociedad del espectáculo* (Debord, 2015) es buscar en el lenguaje cinematográfico aquellas posibilidades de transformación en las miradas irreverentes de mujeres que siguen nutriéndose y cosechando imágenes dialécticas de la naturaleza en las comunidades. En otras palabras, parafraseando a Maurice Blanchot en la *locura del día* (en Didi-Huberman, 2019: 7): los espectadores desean ver algo más a través de las pantallas, salir del hartazgo de la complacencia y comodidad de la penumbra del mercado para sentir cómo el deseo del agua y el aire que respiramos en la naturaleza y la comunidad es apelar a una poética, incluso aristotélica de la política, que puede incluir, desde luego, la sintomatología.

Consideraremos que las imágenes dialécticas arden en los fotogramas, compartiendo lo sensible de las interioridades con lo sensible en el objeto. Las imágenes que nos rebelan son el contagio interior de deseos colectivos en el movimiento de la estética en las artes del hacer de las resistencias antagónicas (Matamoros, 2020). Posibilidades del tiempo en la interposición de campos para remontar la historia de violencia cotidiana. Esta metodología permite abordar epistemológicamente el conocimiento, no solo desde la razón en relación con el objeto en su forma empírica de dolor y sufrimiento, sino también considerando los detalles de mónadas en su forma genérica en oposición *al principio de realidad*. Razón que norma, también, en los *habitus* las distinciones de ilusiones en el consumo (Bourdieu, 1998). Detalles, minúsculas resistencias que se mueven, no solamente con las necesidades inmediatas, sino que saben imponer sus distinciones en el objeto. Aquellas interioridades inherentemente humanas con el *Otro*: la *belleza*, diría Karl Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (en Matamoros, 2020: 170) de esa primera naturaleza consciente y política de la humanidad con su medio ambiente.

Como lo veremos en el conjunto de esta tesis, el conocimiento de campos culturales de la economía, la política y las artes permite destacar “en los laberintos de la mercancía”, incluso cinematográfica, cómo “las posibilidades de suspiros de la creatura oprimida en el opio del pueblo” son instantes donde, parafraseando a R.M. Rilke (en Didi-Huberman, 2019:7), las llamas de la imagen siguen ardiendo. No solamente son auténticas, a pesar de vivir en este mundo de violencia. Son, también, maravillas de las ilusiones de un porvenir configurado en los imaginarios de

instituciones, incluso religiosas (Freud, 1992). En los siglos de los vientos melancólicos que respiramos en “lugares de memoria” culturales constataremos que esos momentos situados son lugares controversiales de la cámara en las representaciones cinematográficas, pero son, también, transmisores comunitarios en patrimonios del lenguaje humano; símbolos y alegorías en los usos de la historia de lo político.

Esperemos que este esfuerzo de investigación ayude a suprimir la fuerza de la represión ampliada en las fragmentaciones de vidas mutiladas sobre la humanidad; recordando, siempre, la significación teórica del pensamiento reflexivo sobre los roles estéticos de la cámara; tarea que implica el dominio de la estética y política de los medios audiovisuales. Como diría Herbert Marcuse (2002: 153), esas “relaciones internas entre placer, sensibilidad, belleza, verdad, arte y libertad”, implícitas en la dialéctica de la negatividad filosófica y política de la estética haciendo imágenes con la razón, siguen, a pesar de todo, pensando desde los orígenes con las posibilidades del lenguaje común de la vida contra la muerte. Veremos en el transcurrir de los capítulos de la tesis cómo el arte que nos ofrecen las imágenes cinematográficas se arman con lo esencial de la razón cuando representan subliminalmente el orden de sensibilidades frente a lógicas impuestas. Aunque muchas veces inconsciente en lo consciente de la fuerza represiva de las exterioridades, las imágenes dialécticas redireccionan conceptualmente la función de la estética con la negatividad a la civilización capitalista.

CAPÍTULO I: REENCUADRANDO EL CINE HEGEMÓNICO: DEL PATRIARCADO Y COLONIALISMO A NUEVAS FORMAS DE REPRESENTACION

Por donde pasa el cine no crece la hierba.

(Dicho popular)

El mundo ya está filmado, se trata ahora de transformarlo.

(Guy Debord⁶)

Introducción

En este capítulo partiré de una mirada crítica y dialéctica que permita revelar las problemáticas conceptuales en los conflictos subyacentes relacionados con la realización cinematográfica en el contexto capitalista. Mi enfoque epistemológico se centrará metodológicamente en una lectura conceptual a *contrapelo de la historia* (Benjamin, 2007) para desentrañar en las imágenes dominantes del sistema político las raíces del “cine otro”, esas minúsculas resistencias invisibles que no buscan necesariamente ser un espectáculo o mero entretenimiento con grandes cantidades de dinero. Consideraremos que éste es el antecedente de imágenes dialécticas en un cine que ha surgido en la negación de la explotación y la forma industrial de producción. Uno que busca expresiones propias del sentir de una comunidad, sensibilidades de una gramática con relación a sus tradiciones, sus costumbres, sus diferencias y distinciones culturales o lingüísticas de cosmovisión.

Con esta perspectiva dirigiré la mirada hacia actores secundarios y anónimos que han conformado estas historias, reconociendo que la historia no es un momento congelado en el pasado, sino que es un momento continuo que se crea en los procesos de dominación y alienación constitutiva de la mercancía que se recrea y se vive constante y permanentemente en los procesos de lo político y uso de las imágenes. Parafraseando a John Holloway, este acercamiento requiere

⁶ Debord, G. (2019). *Contra el cine: Obras cinematográficas completas (1952-1978)*. Argentina: Caja Negra Editora.

una comprensión de esas fragilidades que, desde abajo y a la izquierda, desde otra gramática, desde la latencia (Holloway, 2022: 8) continúan pensando las discontinuidades del tiempo de la esperanza.

Uno de mis planteamientos centrales es mostrar cuáles son las relaciones sociales ocultas en el campo cinematográfico. Como lo mencioné, inspirándome en las "imágenes dialécticas" de Walter Benjamin, busco revelar esos momentos de verdad donde el pasado y el presente colisionan. Exponiendo las fuerzas ocultas que moldean el cine y sus discursos veremos que la imagen dialéctica, tal como Benjamin la concibe, permite captar un instante lumínico de verdad histórica, donde se condensan discontinuidades sociales que el tiempo ha reprimido o disfrazado con apariencias en las imágenes algorítmicas modeladas por el espectáculo (Debord, 2015).

Incluso, podríamos decir que quiero develar en los procesos contradictorios de imágenes automatizadas por la inteligencia artificial aquello que se encuentra latente en las dinámicas de poder: influencias culturales y tensiones subyacentes que dan forma dialéctica tanto a la producción como a la recepción del cine. Desde un punto de vista crítico, se abre un lugar para mostrar procesos abiertos, cargados de antagonismos. En este sitio situado por los intereses comerciales y la dimensión artística, las narrativas oficiales y las voces de los vencidos se enfrentan en un campo de tensiones. Resaltaremos estos momentos dialécticos, donde las imágenes cinematográficas dan cuenta de relaciones de poder en las imágenes de la cosa, pero también una memoria arrebatada, atravesada por lo sagrado en lo profano de representaciones de la realidad.

En este capítulo mi objetivo es reflexionar sobre cómo el proceso de configuración de un cine hegemónico dominante engendra, en sí mismo las propuestas de ruptura y resistencia (que se revisaran durante el Capítulo II). Como menciona Foucault, si el poder posee un carácter relacional de poder, no puede existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia: una negatividad que se configura en pequeñas iluminaciones de la vida contra la muerte. "Donde hay poder hay resistencia" (Foucault, 2007:116); y esta no puede encontrarse en exterioridad respecto del poder, sino que surge en el mismo espacio estratégico de las relaciones sociales. Esta característica inherente al poder (producción de imágenes que reflejan la producción) se manifiesta en la emergencia de prácticas de resistencia que se desarrollan y articulan dentro del campo cinematográfico, dando lugar a imágenes dialécticas de prácticas de la negatividad que anteceden un cine llamado *comunitario*.

A partir de esta perspectiva, en lugar de un “antagonismo” esencial entre el cine comunitario y el cine industrial, es más preciso hablar de un “agonismo”; entendido como una relación de incitación recíproca y de lucha continua (Foucault, 1988) en la separación constituida por el Capital; devenida imagen en las lógicas de consumo de valores de cambio administrados por el Estado. Este tipo de relación fomenta una provocación constante en el cine comunitario, no simplemente se opone al cine industrial, sino que lo desafía activamente, reapropiándose de sus narrativas y reconfigurando la forma de crear imágenes y modos de ver. Por eso, para comprender en qué consisten las relaciones del Capital que impactan sobre la representación queremos mirar cuáles son las formas de resistencia e intentos hechos para disociar estas relaciones. En lugar de analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, la propuesta analizará las relaciones de poder a través del enfrentamiento de sus estrategias.

Para cumplir este objetivo presentaré el capítulo en tres subtemas principales. En un primer momento me orientaré a generar una constelación sociohistórica para reflexionar sobre el campo cinematográfico y su proceso de constitución en un entramado patriarcal, capitalista y colonial. Partir de esta premisa implica rastrear las continuidades desde la noción de *amalgama triangular* (Gutiérrez, Sosa y Reyes, 2018) que describe un complejo entrelazado de expropiación, explotación y dominación. La primera sección dará oportunidad de reflexionar sobre cómo el cine, al nacer en la cuna de la modernidad se ha erigido como uno de los principios clave de la racionalidad del capitalismo. Al emerger una época marcada por el auge de la industrialización y la expansión de la lógica científica y racional, en sus formas políticas fascistas de guerra y exterminación del *Otro*, el cine y sus imágenes estéticas adoptaron en sus bases conceptuales el orden racional que caracteriza esta era.

En el segundo apartado exploraré la tensión fundamental entre la categoría del cine cómo arte y su condición de mercancía, un conflicto que ha acompañado su desarrollo desde sus primeros días. El cine se ha considerado una de las formas de arte más completas y poderosas de la guerra en el mundo moderno. Su montaje se ha visto inextricablemente ligado al tiempo de la lógica del Capital y las exigencias del mercado, lo que ha llevado las imágenes a su integración en la cadena de producción industrial. La lógica del capital, que subordina el arte a los intereses económicos, impulsa al cine hacia la producción representada en un “ornamento de la masa”. Este proceso de “subsunción” del cine a la lógica capitalista ha provocado una estandarización en la producción cinematográfica, orientando la creación de películas que responden a fórmulas predecibles y

diseñadas para satisfacer las expectativas del mercado: enajenar mediante las imágenes a los espectadores para legitimar representaciones que distorsionan la complejidad de la realidad social y cultural en favor de narrativas totalizantes.

El tercer apartado se enfocará en el análisis del cine como un dispositivo colonial, racial y patriarcal. Estos componentes se manifiestan en las representaciones que, desde una perspectiva externa y dominada por prejuicios que marginan, idealizan o exotizan a las comunidades y mujeres. En la forma de las imágenes, estas miradas del Capital han contribuido históricamente a proyectar una visión del *Otro* como un objeto de observación y consumo. En lugar de un sujeto con voz y agencia propia han transformado a las comunidades indígenas y a las mujeres en sujetos pasivos o de moda y folklor consumista: una mirada que impone narrativas ajenas. A lo largo de este apartado, también, abordaré cómo las representaciones de lo indígena y femenino en México surgen de esta lógica colonial; y han servido para legitimar discursos de poder que minimizan la complejidad cultural y la diversidad en una visión del mundo objetivada por el mercado.

Podríamos decir que la configuración del campo cinematográfico es un proceso de largo aliento, un campo de batalla de la historia en el modo de producción existente. Su análisis nos permitirá entender las bases de una disputa por la representación en las imágenes cinematográficas que encarnan las realizadoras de cine comunitario. Quienes, a través de sus propuestas visuales y narrativas, critican la representación dominante y se oponen a las narrativas de los vencedores, proponiendo nuevas formas de mirar y de ser miradas. Sus trabajos se presentan como un acto de resistencia ante la historia de un dispositivo abiertamente capitalista, patriarcal y colonial. Es decir que, aunque muchas veces son expresiones constitutivas de una época, al mismo tiempo son memorias que garantizan, mediante las imágenes un acceso a contenidos fundamentales del antagonismo social: impulsos inadvertidos que se iluminan recíprocamente en las imágenes del tiempo de las resistencias que se materializan en la forma de la cosa.

1.1 Configuración del campo cinematográfico mexicano en el entramado patriarcal, capitalista y colonial

1.1.1 Fotogramas de la modernidad en la era de la razón

Considerado el arte de nuestro tiempo las imágenes cinematográficas han sido capaces de documentarse, guardando en su forma y contenido de constelaciones la evolución de su lenguaje

cinematográfico. Abordar el cine desde la perspectiva de la modernidad y los avances científicos que se establecen desde sus orígenes, veremos cómo una profunda conexión con el positivismo y con el sistema de relaciones productivas y con sus aplicaciones tecnológicas domina al mundo. Por otro lado, la hibridación de artes tradicionales, como la literatura, la música, la pintura y el teatro, se consolidaron en las raíces del llamado “séptimo arte”. Caracterizado por ser un naciente arte versátil, fresco y capaz de dialogar, tanto con la innovación técnica como con la tradición cultural, este arte se presentó como la positividad de lo que aparece en la pantalla. Sin replica, ni controversia, pues es considerado como la verdad, la apariencia devino la afirmación revertida del valor de uso en valor de cambio para el consumo.

El surgimiento del cine se enmarca en el contexto de la modernidad, un periodo caracterizado por el desencanto del mundo. En este proceso, descrito por Max Weber (2021), las explicaciones religiosas y mágicas fueron sustituidas por una visión racional y científica. Este desencanto significó la desaparición de la magia de lo sagrado que una vez impregnaba el pensamiento religioso. Esto abrió paso a una nueva concepción de la realidad, donde se pensaba que debía ser entendida, analizada y registrada desde la perspectiva de la razón positiva. En este momento histórico, el cine emerge como un intento por capturar y representar la vida material positiva de manera precisa. A través de un medio técnico que respondiera a las inquietudes científicas de la época, los hermanos Lumière, al inventar el cinematógrafo, ofrecieron al mundo la capacidad de registrar imágenes del mundo real y proyectarlas en movimiento.

El cinematógrafo nacido en una sociedad marcada por la exaltación de la ciencia y el realismo, se convierte en una manifestación de ese deseo de capturar la realidad de manera objetiva, alejada de lo mágico y lo trascendente. En una época en la que se consideraba que la salvación ya no dependía de lo divino, sino del esfuerzo humano, el cine se alinea con la racionalización y la especialización propias de la modernidad. En lugar de buscar respuestas en lo espiritual o lo sobrenatural, el individuo moderno recurre a los medios científicos y tecnológicos para comprender el mundo. El cine se transformó en una de las formas más directas de esa comprensión de apropiación de la realidad que, prontamente, se volvió ideología.

Ante todo, el uso del cinematógrafo priorizaba la fidelidad del retrato y la reproducción visual casi mística que implicaba su proyección. Su innovación técnica y narrativa causó un gran impacto en la población y en todas las clases sociales, siendo rápidamente adoptado por un público en formación. Este instrumento respondió a la “nostalgia de vida” que Espinosa (2011)

consideraba característica del siglo XX. Ya que fue un instrumento capaz de satisfacer el deseo de captar lo efímero y lo real, respondiendo al impulso ilustrado que permeaba la modernidad: el deseo de observar, documentar y clasificar el mundo.

El cine se vincula con el proyecto de la Ilustración y el "control racional" que caracteriza a esta época. Al igual que los proyectos ilustrados que buscaban entender y regular la naturaleza humana y la sociedad a través del conocimiento científico, el cine se integra en una estructura de poder visual que no solo se limita a observar, sino que también regula y configura las subjetividades. En sus primeras formas, el cine no solo documenta el mundo, sino que también participa en la conformación en un sistema de vigilancia, actuando como un medio de control social que, a través de la imagen, promueve la visibilidad de ciertos aspectos de la vida mientras invisibiliza otros. En este sentido, la industria del cine se presenta con las imágenes empíricas de la realidad monopolizando la apariencia del tiempo con la economía que reina en su interior.

Después de revelar prematuramente sus cualidades de espectáculo, poseer un cinematógrafo era formar parte de un negocio que empezó a popularizarse. Aunque la autoría del aparato suele atribuirse a los hermanos Lumière, fue una invención gradual y colectiva impulsada por la revolución industrial, principalmente en Europa y Estados Unidos. Los actores clave en esta transformación no fueron necesariamente artistas, profesionales ni intelectuales, sino personas de diversos oficios, autodidactas y empresarios vinculados a otras formas de entretenimiento. Las primeras imágenes captadas por estos sujetos retrataban sus vidas cotidianas, afirmando en su representación su lugar dentro de la modernidad. Los primeros films ofrecieron una experiencia estética coherente con las aspiraciones de orden, control y conocimiento de un grupo privilegiado y de un mundo cada vez más racionalizado.

Las primeras representaciones cinematográficas, no se consideraban artísticas, pero atrajeron al público más por el descubrimiento de un nuevo espectáculo que por su potencial crítico y sensible. Estas películas, realizadas más de manera intuitiva fueron las primeras imágenes documentales que capturaban la vida urbana, especialmente en espacios públicos y calles de las ciudades. A través de estos films, se introdujo, por primera vez, la masa como un actor social, siendo convertida en objeto de observación y representación (Espinosa, 2011). La exploración de la vida cotidiana en su complejidad reveló los diferentes estratos sociales y el progreso, capturando el subconsciente colectivo en un contexto de transformación.

Escenas icónicas como *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* de 1895 y *La llegada de un tren a la estación* de 1896, retrataron dinámicas y transformaciones de la época. La aparición del público como protagonista de un espectáculo (Gubern, 2014) reveló por primera vez una necesidad de autorrepresentación, marcando un giro en la forma que la sociedad comenzó a percibirse y proyectarse a través del cine. Las películas realizadas por los propietarios contrastaron la vida de la clase trabajadora, representada como el *Otro*, con la vida burguesa parisina, que se erigía como un modelo social que preservaba su propia memoria e identidad. Este contraste evidenció la lucha de clases y también marcó el comienzo de una nueva era en la que el cine dejó de ser simplemente un documento histórico y simbólico, adquiriendo una dimensión material y social.

La creciente complejidad del fenómeno cinematográfico propició una reflexión teórica que permitió trascender su función meramente documental, transformándolo en un objeto de análisis y reflexión crítica. Para Gilles Deleuze (1983:16), el filósofo H. Bergson fue el primer teórico del cine al comentar la necesidad de nuevas formas de pensar sobre el movimiento de lo que él llamó “imagen-movimiento” e “imagen-tiempo” en su obra *Materia y memoria*, aparecida en 1896, apenas un año después de la primera proyección de los Lumière. Por otro lado, en su obra *Teoría del cine* (1996:51), Kracauer consideraba que el cine poseía una capacidad única para registrar y revelar la realidad física. Para él, lo cinemático se vinculaba estrechamente con cómo se capturaba y revelaba la materialidad por medio del fenómeno cinematográfico. Se establece así un paralelismo con el mundo científico, al ambos explorar y presentar la realidad partiendo de procesos de observación rigurosa que permiten acceder a la realidad de modo inédito. Si bien la ciencia realiza esta labor de inspección mediante análisis, mediciones y teorías, la utilización del cine se posiciona desde una mirada poética, pues también puede proponer rupturas, sugerencias y perspectivas nuevas sobre aquello que constituye la realidad concreta.

Desde su aparición el cinematógrafo fue esencialmente espectáculo: exhibía sus tomas a los espectadores e implicaba con ello la teatralidad que debía desarrollar con la puesta en escena. Inicialmente satisfizo la necesidad de imágenes realistas, pero pronto amplió su terreno de visión y propuso una mirada menos realista. En lugar de limitarse a mostrar la realidad tal como es, el cine empezó a ofrecer al público “imágenes intensas en las que se condensaba la esencia de la vida” (Hoffmannsthal, 1999:139). En ese sentido, hay acuerdo en considerar al realizador Georges

Méliès como el primero en desarrollar integralmente las posibilidades artísticas y de espectáculo del cine, con su cinta *La mansión del diablo* (1896) y sobre todo con *Viaje a la luna* (1902).

Este entrecruzamiento del realismo con una dimensión más onírica sentó las bases para la creación de una ilusión cinematográfica. Finalmente, el cine no pudo desaparecer las ilusiones religiosas de sueños y aspiraciones, pero las hizo más terrestres. Estableció los fundamentos para que los "dos polos antitéticos de realismo y fantasía" (Gubern, p. 66, 2014.). Con estas dos dimensiones, la cinematografía fue capaz de construir una experiencia donde lo real y lo fantástico se entrelazan. Con la técnica del cinematógrafo se ampliaron las posibilidades del pensamiento en movimientos de objetos inmóviles con personajes que representaban las formas con lo subjetivo.

Los primeros diez años el cine fue un fenómeno de ferias, cafés y carpas, donde la experiencia con el cinematógrafo se fue forjando de manera colectiva y simultánea. De acuerdo con el historiador Aurelio de los Reyes (2013) el cine llegó a México 1896 con dos representantes de la casa Lumière. Las personas que venían del extranjero, no solo se dedicaron a vender cámaras y proyectores; también fueron exhibidores de las cintas que traían consigo, cada una de apenas unos minutos de duración. Además, se convirtieron en cineastas, grabando de inmediato escenas en la Ciudad de México y sus alrededores. La primera exhibición tuvo lugar en el Castillo de Chapultepec, ante el presidente Porfirio Díaz, su familia y los miembros del gabinete.



Figura 2 Fotografía de la fachada principal del Cine Venecia ubicado en Ciudad de México.

Pero el cine se agotó rápido en sus primeros años, después de beneficiarse por su calidad de curiosidad científica, llegó la época en la que el cine compartió la suerte de las compañías teatrales y los circos obligados a enfrentar con giras la precariedad económica y las limitaciones de su repertorio (García, 1969). Su decadencia le hizo ganarse la fama de ser un nuevo “opio del pueblo”: espectáculo popular y familiar dirigido a la clase asalariada. En México también tuvo un importante impacto en la clase burguesa en su llegada. Pero, al igual que en el resto del mundo, el público fue componiéndose paulatinamente, en su mayoría, por la clase proletaria, indígena y mestiza, (García, 1969). El desdén intelectual hacia el cine reflejo una jerarquización cultural. Por su accesibilidad, fue percibido como un entretenimiento inferior en contraste con las otras formas de arte más prestigiosas.

En la medida que una audiencia creciente se reunía para ver películas, el cine se convirtió en un punto de encuentro donde se negociaban y reinterpretaban los valores culturales, las normas sociales y las identidades colectivas. En las salas de cine los significados de las películas comenzaron a mediar a través de los códigos sociales de los espectadores. El cine desempeñó, desde sus primeros años, una función ideológica integradora y significativa a nivel cultural. Esta función se reflejó en cómo las representaciones cinematográficas ofrecían un espacio común para mirar y mirarse a sí mismos. A través de su capacidad para inmortalizar el movimiento, el tiempo y el espacio, el cine sirvió de ventana a través de la cual el espectador pudo acceder y elaborar conjuntamente aspectos de lo real que podrían pasar inadvertidos o ser interpretados de manera distinta sin la mediación cinematográfica. En este proceso, el cine se convirtió en un espejo además de reflejar la realidad, participó activamente en la construcción de identidades colectivas. Empujando a la sociedad a pensar sus propios valores, jerarquías y tensiones configuraba identidades mediadas por lógicas de preformación y dominación integrada en las formas políticas.

Ahora bien, al identificarse como espectáculo, el cine también comenzó a ajustarse a las lógicas que lo definen actualmente. Según Guy Debord (2015: 38), las formas del espectáculo cinematográfico funcionan como una mediación de las relaciones sociales. A través de imágenes, la vida humana se define por la apariencia construida por lógicas de consumo. Esta afirmación implica que el espectáculo convierte la realidad en una serie de representaciones superficiales y distantes, reduciendo la vida visible a una mera imagen que oculta o sustituye su esencia. La mediación del espectáculo, al mostrar una versión idealizada o distorsionada de la vida, termina negando la posibilidad de una experiencia auténtica de contacto con la realidad: el *Otro*.

Si bien la narrativa cinematográfica aspiraba a la representación de la realidad para ir más allá del *principio de realidad*, el espectáculo, que marcó su progreso, terminó encaminándose a mostrar una versión esterilizada o idealizada de la experiencia humana en el realismo empírico mitificado para el consumo “pornográfico” de imágenes-mercancías configuradas para efectos en el mercado. Volviendo dicha representación cada vez más ajena, inaccesible y distante, el cine funciona como un espejo de la realidad. Con el espectáculo dejo de reflejar la realidad tal cual es, presentando una versión cuidadosamente editada, elaborada a partir de deseos, fantasías y construcciones sociales que distorsionan la esencia de la experiencia humana con el *Otro*. Al mostrar un mundo desprovisto de las contradicciones y complejidades de la vida cotidiana, se aleja de las preocupaciones y aspiraciones genuinas de la mayoría de los espectadores, ofreciendo en su lugar una fantasía colectiva de aspiraciones irreales y alienantes de deseos y placeres configurados políticamente por centros de decisión institucional y grandes empresas cinematográficas como mercancías listas para el consumo.

Los términos del espectáculo que genera el cine constituyen la separación que fundamenta el sistema económico capitalista-trabajador y su fuerza de trabajo. Lo observamos en el alejamiento de relaciones sociales entre el hombre y el hombre (Debord, 2015: 144). Al crear una distancia entre la realidad y su representación superficial el espectáculo crea y refuerza, como lo hace hasta nuestros días, una ideología que fomenta la separación y la alienación del valor de uso del don y la utopía con el *Otro*. Así, el *espectáculo* se manifiesta como la principal producción de la sociedad moderna. Derivando en un reencantamiento del mundo, que surge de una lógica marcada por la ilusión religiosa (Debord, 2015:59), las relaciones sociales de las interioridades devienen la recreación de una realidad fantástica y ornamentada. Casi matemáticamente los movimientos en las pasarelas, en las modas y los montajes cinematográficos, recrean los deseos, las fantasías como espejismos que sustituyen el contacto genuino con el mundo real, dando lugar a un espectador alienado.

A pesar de que el espectáculo es como un fantasma que domina las tendencias del cine, las imágenes en su interior se encuentran en un campo de batalla. No se desarrolló de manera aislada a las condiciones históricas y sociales de su tiempo, por el contrario, su evolución se entrelazó profundamente con los acontecimientos y conflictos de cada época. Más allá de su influencia por el racionalismo dominante del mercado, la interrelación se volvió, particularmente, evidente cuando observamos cómo el cine se vinculó íntimamente con los conflictos sociales y políticos.

Esta genealogía única y distintiva se observa en como refleja y moldea simultáneamente la percepción pública de ciertos eventos o fenómenos. Jean-Luc Godard, citado por Espinosa (2011:58), sintetiza esta conexión al afirmar que "la cuestión del cine es la cuestión del siglo XX". Subrayaba que el desarrollo del cine no podía entenderse sin las condiciones y luchas ideológicas, sociales y económicas que definieron al siglo como instrumento discursivo.

Durante las luchas por el socialismo y configuraciones fascistas del siglo XX, muchos y muchas consideraron que el cine y la propaganda se encontraban en una reproducción cultural de lo político en la difusión ideológica de los regímenes. A través de imágenes y representaciones que mostraban las posibilidades de alcanzar un bien común se sublimó en un proceso continuo del uso de imágenes en las luchas políticas. Kracauer (2008) consideró este proceso como el "ornamento de las masas". Este lugar de tensiones y conflictos lo refirió como un fenómeno de adoctrinamiento que naturalizaba al individuo; como parte de una maquinaria colectiva con la intención de estetizar y uniformizar políticamente a la sociedad. Los individuos, sus subjetividades modeladas por el sistema, podían convertirse en piezas intercambiables dentro de una estructura matematizada y autoritaria. Esta estética colectiva pasó a ser un mecanismo de control que reforzaba la ideología totalitaria, caso de los movimientos militares en los multitudinarios y vistosos desfiles nazis.

La estética ornamental en contextos totalitarios deviene un recurso visual que se convierte políticamente en una forma de legitimación de los regímenes establecidos. En este sentido, la estética y la belleza de las cosas son un campo de batalla importante en los procesos de lucha de clases. Herbert Marcuse (2002) consideró que el dominio de la estética debería jugar un papel central en los procesos revolucionarios contra el fascismo. Reflexionaba cómo la uniformidad estética que promueve el fascismo contribuía a la consolidación del poder ornamental totalitario. Al mismo tiempo que homogeneizaba con las directivas de la economía en la política, silenciaba las voces disidentes y expresiones culturales que no se alineaban con su narrativa oficial. De alguna forma, se buscaba crear políticamente, a través la repetición de imágenes y símbolos, un sentido de pertenencia que, aunque ilusorio en las problemáticas de porvenir, resultaba fundamental para la cohesión social y la represión totalitarista.

Aún con estas directivas en el uso de la estética en el "ornamento de masas", podríamos decir que Marcuse insistía en la necesidad de pensar las relaciones íntimas de la sensibilidad de la esperanza para rescatar en las imágenes del tiempo el sentido de futuro. Miraba cómo los orígenes

de la estética como función significativa podría encontrarse en los combatientes y las masas. Allí, en esos combates de la cultura con la estética se reflejaba una resignación ante el poder militarizado y represivo, pero, también, el presentimiento que la estética no era un complemento cualquiera del espíritu, sino las posibilidades del tiempo; esa “minúscula resistencia”, diría Walter Benjamin, en la forma establecida por el poder del Capital. Una ausencia de alternativas en la representación cultural mostró cómo, a pesar de todo, el arte y la estética se convirtieron en herramientas técnicas para proyectos nacionales fascistas.

Este panorama vuelve aún más relevante considerar el caso de Leni Riefenstahl, una de las cineastas más innovadoras y polémicas del siglo XX. Durante los primeros años del cine, el oficio estuvo dominado casi exclusivamente por hombres. Aunque mujeres colaboraban desde sus inicios, pocas lograron ser reconocidas y destacarse como figuras pioneras en ese campo de batalla. Entre otras Alice Guy-Blaché (1873) fue una de las primeras en experimentar con la narrativa cinematográfica y la ficción. Junto a ella, figuras como Lois Weber y Germaine Dulac, también, comenzaron a incursionar. Ahora bien, Leni Riefenstahl es recordada no solo por su talento técnico y su creatividad, sino también por la utilización de estos recursos para el servicio del Partido Nacional Socialista en Alemania. Es especialmente notable por sus imágenes impactantes, cuidadosamente diseñadas para presentar a Hitler como una figura mesiánica. Su documental *El triunfo de la voluntad* (1935) captura en 1934 un multitudinario mitin nazi en Núremberg. Esta obra no solo es notable por su innovador enfoque estético, sino también por su papel técnico en la construcción y consolidación de la propaganda nazi; que utiliza el cine como una herramienta poderosa para la manipulación ideológica (Laso, 2021).

Ahora intentaremos incursionar muy lejos de ese territorio, en México para mirar cómo estas analogías de la funcionalidad estética relacionan las técnicas con facultades sensibles de la memoria en la política. Es decir que la llegada a México del cinematógrafo también se vio profundamente atravesada por el contexto sociopolítico del país. En ese momento, México estaba bajo el régimen de Porfirio Díaz, un periodo de modernización y crecimiento económico, pero también de grandes desigualdades sociales y políticas. La élite porfirista promovió el progreso tecnológico y la inversión extranjera, lo que permitió no solamente del desarrollo de los ferrocarriles, por ejemplo, sino también la entrada de innovaciones como el cine.

Los primeros cineastas mexicanos correspondieron a esta herencia y fueron por lo general hombres de clase media. Algunos profesionistas como Salvador Toscano⁷, los hermanos Alva y Enrique Rosas (Ruiz, 2022:41) se acogían a la objetividad supuesta en la fotografía, manifestando que eran los hechos los que hablaban, no ellos. Aurelio de los Reyes (2013: 226-227) menciona una veintena de cintas filmadas en este periodo. Los títulos de muchas de ellas son elocuentes en cuanto a la funcionalidad representativa del sistema social, político y económico: *Alumnos del Colegio Militar*; *El general Díaz, paseando a caballo por el Bosque de Chapultepec*; *Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, en carruaje*; *Alumnas del colegio de la Paz, en traje de gimnastas*; *Baile de la romería española en el Tívoli del Eliseo*.

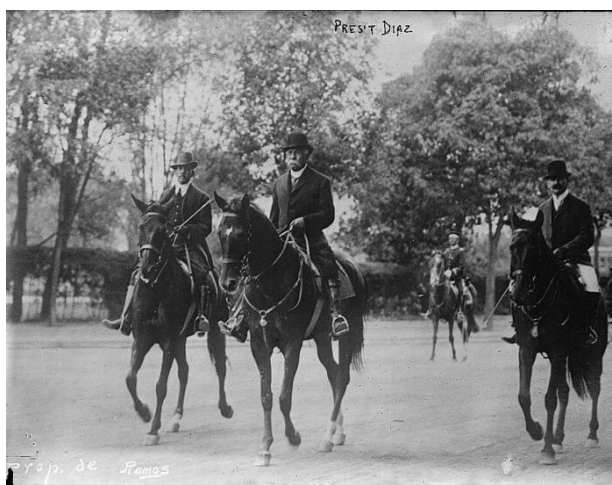


Figura 3 Fotograma de la película protagonizada por Porfirio Díaz titulada *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* (1896).

A continuación, se alzó un cine historiográfico y conmemorativo que seguramente pretendía, a partir de la puesta en escena, una suerte de visión pseudodocumental de la historia reconstruida. El cine en México no tuvo una historia tan distinta a la de los demás países. Durante el gobierno de Porfirio Díaz, el cine se convirtió en un instrumento que, además de satisfacer el ansia del presidente por la cultura francesa, se orientó a registrar eventos políticos y sociales relevantes para fortalecer la imagen del régimen. Por ejemplo, se filmó la inauguración de la línea

⁷ Salvador Toscano Barragán es conocido como el "padre del cine mexicano". Fue pionero en la industria fílmica de México y es recordado por haber realizado las primeras grabaciones documentales del país a finales del siglo XIX y principios del XX. Toscano comenzó su carrera cinematográfica en 1897, cuando abrió la primera sala de cine en México en la Ciudad de México, a pocos años de la invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière. Inspirado por el potencial del medio, Toscano además de exhibir películas importadas, sino comenzó a producir sus propias grabaciones, documentando la vida y eventos históricos de México.

de ferrocarril de México a Veracruz y diversas ceremonias oficiales, como la celebración del Centenario de la Independencia. Además, se registraron actos como el primer desfile militar del 16 de septiembre de 1910 y la visita de dignatarios internacionales, que reflejaron testimonios que tendían al halago del poder y al desconocimiento de los conflictos nacionales como la huelga de Cananea o el conflicto de Río Blanco⁸.

Las películas de cada nación tienen la potencia de reflejar su mentalidad colectiva. Funcionan estéticamente como productos de un trabajo colaborativo que tiende a suprimir las peculiaridades individuales en favor de características compartidas por todos los participantes en el proceso de producción (Kracauer, 1985). Esta dinámica se proyecta en las películas, que capturan y expresan las preocupaciones y mentalidades predominantes de la sociedad. En México, comenzó reflejando de manera contundente las tensiones entre modernidad y valores tradicionales, proyectando los dilemas propios de una sociedad que, en medio de cambios estructurales, se encontraba dividida entre el deseo de progreso y la preservación de su identidad.

La preocupación por la imagen cinematográfica de México era realmente una cuestión de Estado. Pero sería hasta la llegada de Lázaro Cárdenas al poder (1934-1940) que esta preocupación se convertiría en una producción continua de cine documental. En estos documentales se mostraban logros y avances de un México postrevolucionario. Parte del impacto social del cine en esa época se facilitó gracias a la fundación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad DAPP (Ruiz, 2022). Este aparato institucional de comunicación gubernamental, complejo en la conceptualización del concepto de funcionalidad política, creado por un presidente.

Cárdenas implementó una serie de reformas sociales y agrarias, buscando atender las demandas de las clases trabajadoras y campesinas. El uso del cine por parte del presidente tenía el objetivo de comunicar las nuevas políticas del gobierno y reflejar las realidades de un país en transformación. Estas películas glorificaron el régimen y fomentaron un sentido de identidad nacional y conciencia de clase en el pueblo. Las producciones cinematográficas de este periodo abordaron temáticas sociales y políticas relevantes, como la lucha agraria, los derechos de los trabajadores, la educación y la expropiación petrolera. Algunas películas se enfocaron en el papel de los campesinos y obreros en la construcción de una nueva nación. Mostrando sus esfuerzos y

⁸ La huelga de Cananea y el conflicto de Río Blanco fueron dos de los eventos laborales más importantes y violentos de la historia de México en el período previo a la Revolución Mexicana. Ambos conflictos reflejaron las tensiones sociales y laborales que existían bajo el régimen de Porfirio Díaz y la explotación laboral en sectores industriales clave.

sacrificios, fue evidente que las películas circuladas en ese tiempo servían a los intereses del Estado. Dicho sistema de control y vigilancia de este periodo muestra cómo las películas que criticaban abiertamente al régimen fueron censuradas.

Este recorrido de reencuadramiento del cine hegemónico permite entender en la era del desencanto del mundo cómo el dispositivo cinematográfico de la cámara se fundamentó como un medio para consolidar control social y reafirmar el orden establecido. En su narración se legitimó el autoritarismo y un modelo capitalista en crecimiento que comenzó a mostrar sus primeros efectos en las masas de espectadores. El cine en México, como en el resto del mundo, se configuró como un campo de tensiones entre el poder, su ideología y la resistencia ante las formas enajenantes que se transpuso en el cine, tanto en forma como en contenido.

1.1.2 Del espectáculo al séptimo arte en la lógica industrial

El surgimiento del cine en el contexto del capitalismo industrial fue situado como un espacio singular en las diversas manifestaciones de las artes del hacer. Dentro del ámbito de entretenimiento y consumo en el campo de la *industria cultural* (Adorno y Horkheimer, 2018) provocó un primer ocultamiento de sus propiedades estéticas y artísticas de la técnica. En los tardos años para consolidarse, junto a la fotografía y otras formas de las artes en su seno, Benjamin lo nombraba según Bolívar Echeverría (2003:19) como “el adelanto experimental de lo que puede ser la nueva obra de arte”. A diferencia de otras prácticas artísticas tradicionales —ligadas a la religión y los ritos comunitarios— el cine nació como un producto de la innovación tecnológica. Este momento histórico estuvo marcado por avances en dispositivos visuales como la fotografía y por una transformación en la forma de organizar y controlar el trabajo y el ocio. El cine se consolidó como una nueva forma de entretenimiento de masas, al mismo tiempo que reflejaba y alimentaba positiva e ideológicamente las estructuras alienantes del capitalismo industrial.

El hecho de que el cine posea una documentación gráfica extensiva y diversas constancias de su desarrollo, no lo ha exentado de intensas discusiones que revelan un conflicto interpretativo y continuo de lo social y político de representaciones de imágenes en el movimiento de lo político. Desde sus inicios, han surgido preguntas cruciales sobre su naturaleza: ¿Es un instrumento científico nuevo para registrar la realidad, una fábrica de sueños, un medio de evasión, o una forma de arte con alto valor estético y político de la sociedad que busca la liberación o una nueva forma de organización de las formas de dominación? Estos cuestionamientos han alimentado debates y

destacan la capacidad del cine para establecer un diálogo sensible con el espectador a través de la narrativa, la estética y la representación cultural; al mismo tiempo que son reproductoras ideológicas en la sociedad del espectáculo y producción económica.

Su reconocimiento gradual como arte respondió a su capacidad para captar y transmitir la complejidad de la experiencia humana y sus interacciones sociales. Ricciotto Canudo según Roman Gubern (2014) fue un pionero en la *teoría cinematográfica*. En su catalogación del cine como forma de arte destacó que el esfuerzo teórico en fusionar la subjetividad y la objetividad se basaba más en sugerir emociones que en relatar hechos concretos. Para él, el cine, de hecho, experimentó una evolución acelerada sin precedentes, alcanzando una madurez temprana en comparación con otras formas artísticas. Aunque esto, también, es una interpretación, deberíamos considerar que la acelerada transformación se debió, en gran medida, a la asimilación e integración de elementos provenientes del teatro, la fotografía, la literatura, la pintura, la danza y la escultura— actividades ya consolidadas y legitimadas en la sensibilidad colectiva. Este proceso le permitió al cine evitar las etapas tradicionales que fueron recorridas por *otras* artes representativas de lo social y lo político como formas comunitarias: desde el mágico-religioso tribal hasta el romanticismo del arte occidental (Gubern, 2014: 242).

Consideramos que el cine no debe ser pensado como la amalgama de estas disciplinas, sin contenidos económicos, sociales y políticos en sus formas estéticas. Lo que lo define es su capacidad técnica para extraer y reorganizar las imágenes en estos elementos artísticos en un nuevo lenguaje, con particularidades propias. Aunque se ha caracterizado por su facilidad para alcanzar al público, su dualidad entre objeto de consumo y obra artística ha orientado debates sobre su función en la sociedad. Si bien, por un lado, se destaca su papel en la industria cultural de masas, donde se convierte en un producto diseñado para el consumo con mecanismos represivos, también se ha empezado a valorar su capacidad para incitar a la reflexión y la crítica social de la rebeldía. Estas dos facetas no son necesariamente excluyentes, pero tomó tiempo para que el cine comenzara a verse a sí mismo como un medio potencialmente subversivo; o como un campo de luchas en las formas de lo político.

El encuentro entre la máquina y la cultura tuvieron el efecto de democratizar el acceso al arte, que hasta entonces había estado reservado en gran medida a la burguesía. Tal como señaló Walter Benjamin (2003), el cine se ganó la categoría de “arte”, pues ofrecía, por primera vez, una experiencia artística colectiva, pues introdujo una nueva forma de percepción estética y política al

reproducir sus imágenes de forma masiva y accesible. La pérdida del “aura” en las obras de arte, como plantea Benjamin, no solo despojó al arte de su exclusividad y sacralidad, sino que, también, abrió la posibilidad de que más personas se vieran reflejadas en la producción artística y participaran en su consumo. La capacidad del cine para vincular la imagen en movimiento con la experiencia le otorgo un poder sin precedentes en la construcción de imaginarios colectivos. Bajo estas condiciones, el cine desarrolló un campo de tensión entre la cultura de masas y la posibilidad de un arte que, en desarrollo constante, pudiera ayudar a la liberación del tiempo dominado por la violencia mítica de los poderes establecidos.

La masa hacia la que estaba orientada el cine, representaba en si una nueva experiencia cultural que desafiaba las nociones convencionales de estética y apreciación artística. En el análisis de las imágenes de Walter Benjamin se destaca que la estética en las artes ha buscado, a lo largo de la historia, conectar y comunicarse con grandes audiencias. En este sentido, el cine, al ser un medio de masas por su naturaleza visual y accesible, logró hacer realidad esta conexión con las sensibilidades de los espectadores. Además, como observa Badiou citado por Laso (2021), el verdadero arte de masas debe ser apreciado simultáneamente por un amplio espectro social; y, en el caso del cine, las películas populares no solo fueron vistas, sino también interpretadas y resignificadas por públicos diversos, creando un diálogo continuo entre el medio y sus espectadores de todas las clases sociales.



Figura 4 Poster de la película *Nosotros los Pobres* (1948) dirigida por Ismael Rodríguez.

En el caso del cine, esta afirmación, y reflexión sobre los contenidos en las imágenes, se ve reflejada en el hecho de que ciertas películas se convierten en fenómenos culturales,

trascendiendo las barreras sociales e idiomáticas y generando un diálogo colectivo. En la etapa de consolidación del mercado interno del cine y su expansión al mundo hispanohablante, durante la ya mencionada Época de Oro, de 1936 a 1956, películas como *Nosotros los pobres* (1948) y *Los tres García* (1947) ilustraron este fenómeno. Estos filmes no solo fueron éxitos de taquilla, sino que lograron resonar emocionalmente las sensibilidades con audiencias de diferentes orígenes, generando una experiencia compartida que se tradujo en un impacto cultural duradero (Laso, 2021) con obras que, incluso hasta la fecha, recordamos como emblemáticas.

El consumo de masas en el cine implicó que la experiencia artística se transformara en un acto social colectivo de lo político con dimensiones interiores de sensibilidades puestas en los escenarios. Las películas, al ser vistas y discutidas por millones, comenzaron creando un sentido de comunidad y pertenencia entre los espectadores, algo que a menudo no se logra en las artes tradicionales. La capacidad del cine para influir en la cultura y en la construcción de significados colectivos se vio afectada por quien posee los medios de producción y, por ende, el poder de contar con la técnica para subsumir historias compartidas. Las películas han sido en gran medida narradas por una minoría con el poder financiero necesario para respaldar los casi siempre implícitos altos costos de producción; el cine, lo sabemos, no es barato, y menos en los países que, como el nuestro, tiene que importar la mayoría de los insumos tecnológicos. Dicha élite no solo controla los recursos materiales, sino también la capacidad para cooptar la representación simbólica, moldeando las narrativas y los personajes con su propia idiosincrasia.

Con la paulatina formalización del consumo de masas se comenzó a gestar una auténtica industria. La velocidad y movilidad se tornaron esenciales para recuperar costos y obtener ganancias, lo que impulsó una rápida rotación en los ciclos de producción y distribución. Como consecuencia los productores cinematográficos adoptaron la ley del valor en función de los recursos destinados al espectáculo, subordinando con ello la creatividad de los realizadores a criterios económicos mediante un esquema de distribución por renta. Los trabajadores de la industria fueron transformados en mano de obra barata y desechable, obligados a seguir fórmulas que priorizaban la renovación constante de las carteleras sobre la innovación artística, un fenómeno característico de la modernidad, como señala Bensaïd (2012).

En este mercado la producción de películas comenzó a organizarse y dividirse en departamentos jerarquizados. Los trabajadores desde guionistas y directores, hasta técnicos y diseñadores, operaban en condiciones que recordaban una fábrica, en la que cada persona tenía un

rol específico y debía cumplir con altos niveles de productividad. El proceso comenzó a cronometrarse minuciosamente para minimizar costos y asegurar una rápida rotación de películas en cartelera. Por ejemplo, se esperaba que los directores se ciñeran a las fórmulas preestablecidas, a menudo repitiendo esquemas de género que los estudios sabían que serían rentables, como el musical o el melodrama, evitando riesgos que pudieran afectar sus productoras. Y los guionistas trabajaban con los salarios más reducidos y bajo presión constante para producir historias en plazos ajustados.

Este fenómeno no solo ocurría detrás de la cámara, también los actores estaban obligados a firmar contratos de exclusividad con un solo estudio. Trabajaban largas jornadas y eran asignados a diferentes proyectos de acuerdo con las demandas comerciales, sin posibilidad de elegir sus papeles. Estas restricciones generaban un ambiente de trabajo en el que los talentos eran intercambiables y prescindibles, un fenómeno exacerbado por la necesidad de mantener un flujo constante de nuevas películas para satisfacer a los empresarios. Según Debord (2015: 45) esta dinámica actuó como un autorretrato de la clase dominante que buscaba consolidar su influencia al presentar una visión del mundo que excluye otras narrativas y voces.

Las intensas disputas de patentes entre países como Francia, Estados Unidos, Alemania e Inglaterra en las primeras décadas de la industrialización cinematográfica, motivadas por el afán de primacía nacionalista, reflejaron una competencia feroz en un entorno de acelerada evolución tecnológica y comercial. Bajo una lógica mercantil centrada en la inmediatez, esta competencia devaluó —y continúa devaluando— la profundidad de las obras artísticas, pues la reproductividad acelerada merma la calidad de las películas mediante una repetición acelerada de la apariencia como la verdad. Se promovía así una cultura de consumo orientada al placer instantáneo, que a menudo ignoraba el impacto (más allá de la taquilla) de esta producción masiva en los espectadores, atrapados en un ciclo de satisfacción efímera (Bensaïd, 2012).

La explotación de los trabajadores en la industria cinematográfica sigue vigente hoy. Reflejada en las largas jornadas y en la falta de prestaciones de muchos trabajadores de la industria audiovisual, los empleados son tratados como mano de obra desechable. Ejemplos recientes incluyen la huelga de actores y guionistas de Hollywood en 2023. Los profesionales reclamaban condiciones justas y una regulación en el uso de la inteligencia artificial, subrayando cómo las estructuras comerciales siguen priorizando la rentabilidad sobre la creatividad y la reproducción de sus propias vidas (Bedingfield, 2023). Bajo estos parámetros, la industrialización de la cultura

replicó un sistema similar al religioso, transformando las mercancías en objetos de consumo y devoción que, aunque aparentan ser únicos, se rigen por la lógica del intercambio y el mercado (Horkheimer y Adorno, 2018). Este fenómeno se filtró en la consolidación del *star system*, donde las estrellas se convierten en símbolos de valores culturales y aspiraciones sociales subsumidas por el mercado. En concreto, podríamos decir que la industria cultural del espectáculo unificó las raíces especializadas y jerárquicas del poder; expulsando o subsumiendo en sus imágenes las imágenes dialécticas más arcaicas del tiempo de la esperanza religiosa y política.

En contraposición al *star system* y la totalización que se comulgaba, el cine de autor surgió como una respuesta o una búsqueda de una voz individual y auténtica en la narrativa estética cinematográfica. Esta apuesta emergió desde la necesidad de los realizadores —quienes comenzaban a profesionalizarse con el surgimiento de las escuelas de cine; creada la primera de ellas, no tan paradójicamente, en la Rusia revolucionaria de 1919— de expresar su visión del mundo, distanciándose de las fórmulas comerciales y de los convencionalismos impuestos por la industria. En México, el cine de autor de Luis Buñuel, "El Indio Fernández" e Ismael Rodríguez y la cineasta Matilde Landeta tenían la inquietud de explorar temáticas personales y sociales. Este cine comenzó caracterizándose por su enfoque en la creatividad individual, y también por la búsqueda de generar, desde la autonomía del autor, un diálogo crítico con el público, buscando una experiencia sensible en la que el público dialogaba con las imágenes; para que asumiera un papel más activo en la interpretación y el significado de la obra.



Figura 5. La directora Matilde Landeta junto a la actriz María Elena Marqués en el rodaje de *La Negra Angustias*.

Comprender al cine por su valor como generador de plusvalía es importante para entender porque se defiende como un patrimonio simbólico (Villegas, 2015). Primero, consideremos que la dimensión económica de la industria esta imbricada con la lógica del espectáculo, la cual fomenta un consumo que pocas veces atraviesa la reflexión crítica. Esta relación facilita que el espectáculo fomente su lugar como consumidores pasivos. Esto limita sus posibilidades como agente de resistencia y crítica, al desdibujar las fronteras entre entretenimiento y dominación (Guardiola, 2019). El poder del cine para dar forma a los discursos sociales se debe, en gran parte, a su particular modo de enunciación, que combina imagen, sonido y narrativa de una manera única. Su lenguaje audiovisual no solo atrae la atención de los espectadores, sino que también les sumerge en una experiencia estética donde se confronta el subconsciente en una sala oscura.

Los consumidores del espectáculo, al identificarse con sus representaciones e íconos de violencia y consumo, casi religiosos en las representaciones de la pantalla, terminan desconectándose de su propia experiencia, deseos y necesidades. Este fenómeno se puede interpretar mediante la noción marxista de fetichización de la mercancía, donde los objetos de consumo aparentan un valor autónomo y ocultan las relaciones sociales y de producción que realmente les dan sustancia. En la industria cultural, esta fetichización se intensifica. El espectáculo convierte el capital acumulado en imágenes atractivas que los espectadores asumen como poseedoras de significado propio, desplazando la relación humana con el mundo material

hacia una experiencia mediada que encubre las estructuras de explotación y alienación subyacentes.

Este sistema niega la actividad creativa de los colaboradores y contribuye a la alienación del espectador, en beneficio de un poder centralizado que produce imágenes para el consumo masivo. La administración del ocio público funciona como un instrumento mediante el cual los sistemas de poder aseguran la servidumbre al transformar los signos en datos que son acumulados, interpretados y comercializados (Guardiola, 2019). En este sentido, Herbert Marcuse (1993) señala que el espectáculo no solo oculta la explotación inherente al sistema capitalista, sino que se aprovecha de la negación de la vida visible. Esto se manifiesta en la creación de vidas idealizadas en la pantalla que contrastan marcadamente con las dificultades cotidianas que enfrenta el público. El espectáculo cinematográfico actúa como un medio que oculta y transforma la realidad tangible y las experiencias auténticas en representaciones estéticas que, en lugar de reflejar la vida cotidiana, la distorsionan para adecuarse a los deseos y aspiraciones de la sociedad.

En *la industria cultural*, Adorno y Horkheimer (2018) centran su análisis en la efervescente expansión de la industria cultural y la masificación que caracterizaba su época. Siguiendo a la Teoría crítica, ellos también consideraban que la cultura producida industrialmente operaba como un sedante, cuya principal función es hacer a los espectadores tolerantes a la vida precaria. Las películas como parte del engranaje de la industria cultural representan una mercancía paradójica: está regido por la lógica de intercambio económico y, al mismo tiempo, se disuelve en su propio uso, perdiendo su valor más allá del consumo inmediato. Las obras cinematográficas, al ser creadas para ser consumidas de forma masiva, terminan diluyéndose en su propio ciclo de producción y consumo.

Como se mencionó previamente, la producción industrial de la cultura en su búsqueda de eficiencia y rentabilidad tiende a homogeneizar las experiencias estéticas, presentando productos estandarizados que buscan satisfacer las demandas de un público masivo. Sin embargo, Adorno y Horkheimer (2018) argumentan que esta homogenización no anula completamente la posibilidad de resistencia. En cada obra se puede vislumbrar la lucha de los creadores por infundir significado y autenticidad en un entorno que tiende a reducir el arte a una mera mercancía. Ambos autores mantienen que este fenómeno no solo es un reflejo de la valorización del Capital, sino también una manifestación de las materialidades del proceso creativo, que surgen como una esperanza y una resistencia frente a la vida subsumida en el objeto mismo.

En este sentido, consideramos que el arte con sus contenidos de uso en las batallas de la estética son el principio esencial de la razón desde sus orígenes en las representaciones artísticas. No solamente se representan con tabús en las imágenes, sino que en su interior se encuentran las imágenes dialécticas de sensibilidades adyacentes a las satisfacciones opuestas a las lógicas de represión política. Siguiendo las propuestas de Herbert Marcuse, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, consideramos que atrás o en las interioridades de lo visible del espectáculo ornamentado de la masa sigue existiendo, aunque sublimada, esa *frágil fuerza mesiánica* que exige una pretensión de-sublimada en el presente.

A través de esta lente, el análisis desde la teoría crítica se convierte en una herramienta crucial para entender cómo, incluso dentro de un sistema que busca deshumanizar y transformar a una mercancía la experiencia cultural, la creatividad humana puede florecer en una forma de resistencia. La materialidad del proceso creativo se convierte en un acto de afirmación, un recordatorio de que detrás de cada mercancía existe una historia de esfuerzo, lucha y aspiración. Esta crítica invita a reflexionar sobre la relación entre la cultura y el capital, desafiando a los espectadores y consumidores para cuestionar no solo lo que consumen, sino también cómo la mercancía domina su vida. Las obras culturales se convierten en un espacio donde se articulan contradicciones y tensiones, revelando la capacidad del arte para desafiar en las normas establecidas con nuevas formas la comprensión y la experiencia de cineastas, actores y técnicos las posibilidades de la autonomía y la libertad.

Este breve recorrido histórico devela la tensión al interior del campo cinematográfico entre la categoría de obra de arte y la de mercancía. No es un fenómeno exclusivamente de su comienzo, sino un proceso abierto que persiste y se reconfigura hasta nuestros días. Este conflicto en una industria que ha perfeccionado sus mecanismos de reproducción y consumo, lejos de haberse resuelto, sigue moldeando las estructuras y dinámicas de producción y recepción cinematográfica. El cine, atrapado en esta dualidad, carga con la contradicción de ser al mismo tiempo un medio de expresión liberador y un instrumento represor, donde el potencial crítico y emancipador convive con la reproducción de ideologías.

1.1.3 Enfoques de poder en la exotización y subordinación de lo indígena desde un lente colonial

Aunque el cine no siempre ha sido una estructura totalizada, desde sus inicios se convirtió en un territorio colonizador, ya que funcionó como un medio de validación y de dominio en las colonias de los imperios europeos durante los primeros años del siglo XX. Para profundizar en esta idea, es importante considerar cómo el cine, aunque surgió como una innovación tecnológica, se consolidó en un periodo de auge colonialista; y se empapó de las ideologías y estructuras de poder en su contexto histórico. Desde sus inicios a finales del siglo XIX, el cine no fue únicamente un medio de entretenimiento, sino una herramienta que reproducía y amplificaba las perspectivas dominantes de la época: visiones masculinas, occidentales y profundamente ligadas a la expansión cultural del imperialismo europeo y estadounidense (Sánchez, 2022) marcaban los tiempos del reloj capitalista del *progreso*. Estas narrativas comenzaron a dominar la industria cinematográfica, que construyó su hegemonía a través de un *star system* que promovía figuras y rostros asociados con los valores culturales de las potencias coloniales, excluyendo a figuras, historias y estéticas ajenas a esa cosmovisión.

Por otro lado, la corriente realista y formativa del cine produjo un enfrentamiento entre dos concepciones de la imagen: la imagen como registro-testigo-documental y la imagen como ilusión-artilugio-artificio. La tendencia formalista experimentó un auge significativo hasta la llegada del sonido en la década de 1930. Fue representada principalmente por teóricos y realizadores rusos, entre los que destaca Sergei Eisenstein. En esta corriente se establecieron las normas del lenguaje cinematográfico, que antecedieron al cine de autor. Se enfocaba predominantemente en la forma fílmica más que en el contenido. La tendencia formalista exploró nuevas técnicas y estructuras narrativas para expandir las posibilidades expresivas de este nuevo arte (Espinosa, 2011).

La corriente realista, derivada de la relación entre la fotografía y el cine, se centra en el registro objetivo de la realidad física. Desde los primeros años, se establecieron intentos de mostrar lo natural desde lo cinematográfico, como se mencionó previamente en las primeras filmaciones de los Lumière y Vertov. Esta tendencia cinematográfica de documentar acontecimientos y la historia llevó a que se contrataran operadores para registrar eventos importantes, así como realidades alejadas de las ciudades. Entre las primeras cintas se encuentra la documentación de la coronación del zar Nicolás II en 1896, un evento que destacó el poder de la cinematografía para capturar acontecimientos noticiosos.

Un hito significativo en la historia del cine mexicano fue la filmación de la Revolución Mexicana (1910-1920), el primer conflicto armado ampliamente registrado en cine. También obras como *El Pochote* (1911), que documentó la vida de los campesinos y sus luchas, y *La Revolución Mexicana* (1913), que ofreció una representación visual de los eventos. Estos filmes proporcionaron un registro visual de la lucha y las transformaciones sociales de la época. El contexto revolucionario fomentó el uso del cine como medio de documentación y promovió que el cine se convirtiera en un vehículo para la construcción revolucionaria de una identidad nacional.

Este primer cine impulsó la formalización del “cine documental”, el cual resaltaba una herencia etnográfica que buscaba un acercamiento natural entre los sujetos y comunidades filmadas. En este contexto cinematográfico, los filmes de Robert J. Flaherty, *Nanook of the North* (1922) y *Moana* (1926) fueron pioneros de esta corriente. La primera fue una emblemática obra realizada durante dos años en una comunidad de esquimales en Alaska, retrata la vida cotidiana de los esquimales, mostrando sus costumbres, la caza y la lucha por la supervivencia en un entorno hostil. A través de un enfoque casi poético, Flaherty buscó humanizar a sus sujetos, presentándolos con respeto y complejidad. Sus filmes son considerados fundamentales en el desarrollo del cine documental, ya que no solo capturan la realidad, sino que también establecen un diálogo entre el espectador y la cultura representada, sentando las bases para futuras exploraciones del género (Espinosa, 2011).

A pesar de las intenciones de los documentalistas de empoderar a las comunidades representadas, este cine empezó a enfrentar críticas. En muchas ocasiones se reducía a estos sujetos a meros objetos de estudio como salvajes que no se integraban al desarrollo de la civilización y el progreso. Perpetuando con estos discursos dinámicas de explotación y deshumanización, esta brecha entre el cineasta y los sujetos retratados planteaba no solo cuestiones éticas sobre quién tiene el derecho a contar ciertas historias, sino también dudas sobre la autenticidad de las narrativas construidas. Las decisiones de montaje, selección de imágenes, música ambiental y narrativas pueden distorsionar la realidad que se busca representar, lo que lleva a la reificación de las comunidades en lugar de una representación auténtica y respetuosa.

La mirada imperialista occidental sobre las comunidades indígenas y marginadas se caracteriza por una actitud paternalista que, bajo la apariencia de interés o respeto, en realidad opera como un mecanismo de dominación. Se manifiesta en la creación de imágenes que parecen ofrecer una ventana a la "realidad" de los sujetos no occidentales, pero que, en última instancia,

terminan por encasillarlos dentro de estereotipos y visiones simplificadas. Este tipo de representación no es casual, sino que está arraigado en una estructura de poder que privilegia al sujeto para ejercer control a través de su mirada.

Ante estas categorizaciones Xun Sero (2021) cineasta tsotsil nos señala como la palabra indígena no le define, esta palabra proviene del latín *indígena*, que se compone a su vez de *inde* “de ese lugar”, y *gens* “población”. Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra se refiere a la población de un territorio determinado. Pero en la cotidianidad las personas indígenas son sobre las que se han practicado y continúan practicando algunas formas de crueldad humana que incluyen también la discriminación y exclusión. En la vida real una persona indígena es aquella de quien se puede burlar porque no entiende o pronuncia bien una lengua dominante, también es una persona ignorante o salvaje, es la imagen del retraso social.

La mirada que impone estas determinaciones no actúa de manera violenta o coercitiva, sino que es a través de una construcción de representaciones que se moldean en una percepción de cómo pueden autorrepresentarse. Como plantea Foucault (2007), una relación de poder implica reconocer al otro como sujeto de acción, lo que sugiere que la mirada colonial no puede ser un acto de imposición unilateral, sino que debe responder a la capacidad de acción del sujeto observado. Aunque puede parecer solo una *representación*, lo que realmente ocurre es que se despliega un imaginario que reafirma la desigualdad, y en la que el sujeto racializado es constantemente redefinido, secundario y antagónico de otras historias. El sujeto que mira asume que el poder reside en su capacidad de observar y juzgar, consolidando así la posición paternalista del observador y el observado.

Las miradas imperiales crearon una semiótica propia que contribuyó a construir narrativas que infantilizaban, animalizaban, sexualizaban y degradaban a las minorías no occidentales. Perpetuando estereotipos dañinos que las representaban como inmorales o primitivas (Kaplan, 2000), la apropiación de sus voces y experiencias reconfiguraban su realidad para ajustarse a una lógica que refuerza el control cultural y simbólico del *Otro*. La mirada occidental despoja a las comunidades de su capacidad de autorrepresentación, asumiendo una postura de superioridad que promueve la idea de que estas culturas necesitan ser “rescatadas” o “civilizadas”. Al hacerlo, se ocultan las jerarquías de poder que subyacen con las dinámicas de expropiación y explotación; así como las necesidades de dominio y control que las sustentan. Esta relación de poder, aunque puede abrir un espacio para la reflexión y la crítica, también perpetúa una estructura en la que el sujeto

colonizado en lugar de ser considerado un agente activo en la narración de su propia historia se moldea o lo encierran en los procesos para encajar en una estética política que satisfaga las expectativas de un público dominado por el placer en el consumo estático.

Por ejemplo, el cine documental tiene siempre presente el riesgo de perpetuar el enfoque en lo "exótico" o lo diferente, transformando a los sujetos filmados en objetos de observación. Lo que define esta problemática no es simplemente origen de las personas filmadas, sino que corresponden a la racialización como un mecanismo que clasifica y organiza lo étnico, cultural y corporal. Al igual que la *Pintura de Castas* durante el proceso colonial español, se jerarquiza a los sujetos según características clasificatorias subjetivas y relativas, reflejando y reforzando estructuras de poder y categorización social, donde ciertas identidades son privilegiadas mientras que otras son marginadas. (Domínguez, 2022). Ya que muchos documentales suelen construirse desde una perspectiva externa o mediadora en los presupuestos y directivas dominantes, incapaces de considerar las dinámicas internas de las comunidades, las luchas, resistencias y narrativas con otras gramáticas terminan hegemonizándose.

Durante los primeros años del cine mexicano y en la Época de Oro, la principal preocupación del cine mexicano fue el encuentro y síntesis de las creencias tradicionales con la modernidad. Se reflejaba un cierto orgullo nacional y se reforzaban algunos imaginarios sociales sobre lo que significa ser un personaje mexicano: el macho, la mujer sumisa y abnegada, el hombre pobre que romantiza la precariedad, o la mujer fatal con un destino trágico. En otros géneros cinematográficos, como las comedias rancheras y los melodramas revolucionarios, la representación de las personas mexicanas estaba profundamente arraigada en estereotipos que reforzaban una visión nostálgica y muchas veces ficticia de la mexicanidad. Por ejemplo, en estas comedias se presentaban personajes que habitaban un mundo idealizado de valores rurales y tradiciones folclóricas, mientras que los melodramas revolucionarios ofrecían visiones heroicas y simplificadas de los conflictos sociales y políticos de México.

Estas subordinaciones en los términos de representación son producidas por sistemas de diferencias artificiales, estáticas, estables, predeterminadas que han llevado a la construcción de estereotipos de identidad que se asignan a los individuos, de acuerdo con determinadas características, regularmente físicas que comparten con un grupo determinado (Espinosa, 2007). Cuando la industria cinematográfica empezó a abordar la representación de lo indígena lo hizo a través de un proceso de exotización. Construyó una identidad nacional idealizada y distorsionada.

Con un cliché reiterado hasta hace poco, y tal vez lo siga siendo, por un lado, la representación era la del inocente y pasivo; y por el otro una identidad ladina, cobarde o apocada, siempre con machete o una botella en mano.

Para Jorge Ayala Blanco (1968: 163), la presencia indígena en el cine fue muy escasa. *Janitzio* sería la película que instaura el indigenismo en el cine sonoro. En la construcción fílmica de “lo indígena”, no únicamente cuenta la historia, sino también un lenguaje cinematográfico. Los rostros rígidos y solemnes evocan la permanencia de la piedra, mientras que la cámara, con movimientos casi inexistentes, transforma la película en una serie de planos estáticos, algunos con más o menos cercanía, pero sin dinámica externa. Esto hace que los personajes deban salir del encuadre al moverse, quedando al margen de la escena, una metáfora de su posición en la sociedad que habitan.



Figura 6 Fotograma de Janitzio (1935) dirigida por Carlos Navarro.

En lugar de presentar una imagen auténtica y diversa de las comunidades indígenas, el cine mexicano empezó a tener una representación que enmarcaba al indígena en términos estereotipados y a menudo degradantes. La abstracción simplificada y distorsionada de la realidad indígena los encasillo en un concepto fijo que servía más a las necesidades narrativas del cine que a una representación más cercana a su realidad. La imagen del indígena en el cine mexicano se convirtió en un constructo de la identidad nacional que, al enfatizar la diferencia y la rareza, distorsionaba la realidad de las comunidades indígenas. Esta construcción de identidad servía al propósito de controlar y gestionar la percepción del indígena, separándolo de las dinámicas políticas y sociales del presente y relegándolo al lugar del *Otro* en la representación cultural.

Su creciente exhibición consistió en presentar a los indígenas como figuras esencialmente diferentes y alejadas de la modernidad. Se destacaban sus prácticas tradicionales, aunque de

manera contraproducente o peyorativa. En este cine las ceremonias, cantos, velas y rostros de los indígenas se convirtieron en elementos indispensables para expresar una idealización de la mexicanidad. Películas como *María Candelaria* (1944) de Emilio Fernández y *Maclovía* (1948) ilustran cómo estos elementos se usaron para crear una imagen de los pueblos indígenas que parecía congelada en un pasado remoto, casi mítico, en lugar de reflejar su realidad contemporánea. Los rituales y ceremonias, que se retrabajaban, en su forma original tenían significados profundos y contextos específicos, pero fueron deformados y simplificados para integrarse en el espectáculo cinematográfico.

A las personas de las comunidades se les negó su lugar como participantes activos en la vida contemporánea de México. Se les presentaba como reliquias de un pasado remoto, cuyas costumbres y modos de vida eran exageradamente destacados por su singularidad o su anacrónica “rareza”. Los indígenas se encontraban en una disyuntiva crítica: debían adaptarse a la cultura dominante, con todas las implicaciones de pérdida de identidad y asimilación que esto conllevaba, o marginarse y quedar excluidos del progreso social y cultural.

La representación de la mujer indígena en el cine mexicano de la época se enfrentaba a una problemática particular, marcada por una doble opresión: la de los hombres y la de la cultura dominante. En lugar de ser representadas como individuos con agencia y complejidad, las mujeres indígenas eran mostradas como víctimas de una opresión sistemática, reflejando y reforzando las jerarquías patriarcales de opresión. Estas representaciones no solo perpetuaban una visión reduccionista y problemática de la mujer indígena, sino que también castigaban cualquier intento de transgresión contra las normas patriarcales establecidas. Las mujeres habitaban una contradicción entre lo moderno y lo tradicional. La figura de la china poblana, por ejemplo, era valorada como un modelo ideal de feminidad mexicana, pero al mismo tiempo se la comparaba con las mujeres extranjeras modernas. El tipo de feminidad mexicano se forjaba en la preocupación por la moral cristiana frente al proceso de modernización que cercaba el país.

Un ejemplo emblemático de esta problemática es la película *Santa* (1932). En este film la protagonista indígena se convierte en una figura que es “una instrumentalización ideológica que sublima a la heroína infeliz, convirtiéndola en una proyección patriótica desprovista de una semántica propia” (Hahn, 2016). Santa no es representada como una persona completa con sus propias experiencias y deseos, sino como una figura simbólica que encarna los ideales y las frustraciones del patriarcado. Su sufrimiento y marginalización se utilizan para servir a una agenda

ideológica que enmascara y trivializa la realidad de su condición, convirtiéndola en un medio para proyectar una imagen patriótica que no refleja la complejidad de su vida ni la autenticidad de algunas de sus realidades como en los contextos de pobreza, migración y discriminación.

En el caso específico de las mujeres oaxaqueñas, la autora Noemí Domínguez (2022) analiza la racialización, blanqueamiento y folclorización durante la época de oro en el marco del nacionalismo mexicano. Domínguez explica cómo la racialización es parte de un proceso de conformación social y subjetiva del cuerpo y la experiencia, marcado por un blanqueamiento sistemático que borra las especificidades locales. Las protagonistas indígenas están racializadas no solo por el color de su piel, sino también porque encarnan una visión jerárquica que clasifica a los sujetos según sus cuerpos y sus experiencias de opresión o dominio (Domínguez, p.133 2022).

Por esto, consideramos que uno de los primeros cuestionamientos profundos sobre la imagen y la representación de lo auténticamente mexicano fue planteado por el cineasta y teórico ruso Sergei Eisenstein (De los Reyes, 2013: 48). Conocido por su enfoque innovador en el montaje cinematográfico, abordó la mexicanidad de una manera única. Para él, la mexicanidad no era simplemente una representación estática o una imagen uniforme; en cambio, la concebía como un montaje de elementos diversos y a menudo contrastantes. Esta técnica de montaje, al reunir imágenes y símbolos que chocaban entre sí, tenía el potencial de crear significados nacionales complejos y multifacéticos. En lugar de presentar una imagen monolítica de México, Eisenstein proponía que la esencia de la mexicanidad se encontraba en la yuxtaposición y el choque de sus múltiples facetas culturales, sociales e históricas. De esta manera creía que el contraste entre estos elementos podía revelar las profundas tensiones y contradicciones presentes en la identidad mexicana.

Esta búsqueda por capturar la esencia de la mexicanidad a través de un montaje contrastante abrió un nuevo horizonte para cineastas tanto mexicanos como extranjeros interesados en explorar la riqueza de la cultura mexicana. Influyó en el cine mexicano al introducir narrativas innovadoras que iban más allá de las representaciones tradicionales. Las películas comenzaron a adoptar un estilo que se caracterizaba por su uso de metáforas y alegorías para retratar la identidad mexicana. Este estilo cinematográfico no solo representaba los mitos del pasado y los símbolos tradicionales, sino que también abordaba la realidad contemporánea del pueblo mexicano. Su descontento con las visiones hegemónicas lo llevó a desarrollar una iconografía fílmica distintiva que incluía

símbolos como las calaveras y los magueyes, elementos profundamente arraigados en la cultura mexicana (Jiménez, 2019).



Figura 7 Fotograma de *Que Viva México* (1932) dirigida por Sergei Eisenstein.

Así, podríamos decir que el siglo XX fue testigo de cómo el lenguaje se ha transformado a partir de la aparición del cine; la llegada de imágenes ajenas y distantes a las más pequeñas poblaciones. La curiosidad por nosotros mismos ha desembocado en los intentos actuales de romper con la herencia totalizante, pero los estereotipos y las narrativas exóticas siguen presentes en ciertas producciones, lo que subraya la necesidad de crear nuevas formas de representarse. En el siguiente capítulo se explorará cómo surgen otros lenguajes y enfoques narrativos que permiten definir las realidades desde una perspectiva más cercana a las comunidades, desembocando en un cine hecho dentro de ellas que busca ofrecer una visión digna y compleja de sus experiencias mediadas por la violencia mítica en las imágenes.

Así, como lo mencioné al inicio de este capítulo, veremos cómo las imágenes dialécticas que transporta el arte en las condiciones de existencia colectiva son relaciones del poder y fetichización de la mercancía como apariencia en la sociedad del espectáculo, pero, al mismo tiempo, una multiplicidad de puntos de resistencia encarnados en los *malestares de la estética* (Rancière, 2011) lugares de memoria que siguen pensando en posibilidades compartidas de lo sensible para una radicalidad política de la estética cinematográfica en las artes del hacer y la utopía.

CAPITULO II: OTRAS MIRADAS: OAXACA COMO TERRITORIO CINEMATOGRAFICO EN DISPUTA

Introducción

Durante el recorrido por la historia del cine mexicano en el primer capítulo, ligado a las influencias del sistema capitalista, la lógica patriarcal y colonial, quisimos presentar un panorama general sobre cómo se han configurado las formas de hacer cine, las representaciones y los mismos actores enunciantes. Ahora, en este segundo capítulo vincularemos, directamente con las constelaciones del colonialismo, incluso el interno, cómo estos procesos históricos se relacionan con las rupturas e invenciones que se han generado al interior del campo cinematográfico. Trasladaré la disputa por la representación cinematográfica al territorio específico del estado de Oaxaca para mirar cómo en las condiciones situadas de tensiones y conflictos del sistema capitalista existen o se condensan experiencias comunitarias en esas representaciones fílmicas.

Elegí el territorio oaxaqueño para destacar cómo las lógicas de la comunidad y lo comunitario estructuran políticamente los imaginarios en algunas sociedades para trascender o transformar con sus tiempos y formas de organización cinematográfica las representaciones enmarcadas por las identidades y no-identidades en conflicto, o negatividad con las formas de dominación y violencia capitalista. En esta interacción entre dos elementos aparentemente desarticulados, surge una forma de expresión que amalgama el elemento de la industria cultural y la técnica estructurada con una rica herencia de tradiciones y saberes que ponen a disposición las potencias significativas de la estética corporizada y hablante. Mi objetivo es examinar como en la intersección entre las prácticas comunitarias con el cine surge mediante las imágenes una dimensión política con cualidades subversivas y emancipatorias.

Al analizar la manera en que el cine comunitario funge como un espacio de encuentro y diálogo para los miembros de una comunidad, destacaremos el papel crucial de la promoción de la identidad colectiva en la resistencia contra el monopolio de las formas hegemónicas de representación. Por eso, las películas realizadas desde la dimensión comunitaria suelen ser creadas y recreadas como un punto de inflexión revolucionaria estética y artística (Marcuse, 2002); vehículos para explorar y afirmar una memoria controversial de identidades enmarcadas o preformadas por lógicas violentas de fragmentación y racismo, vinculados a la persistencia colonial (Matamoros, Melgarejo y Ávila, 2024).

Este capítulo II resaltará cómo el cine comunitario en Oaxaca refleja realidades sociales y políticas locales que contribuyen a la transformación y fortalecimiento del tejido comunitario. Se encuentra estructurado en dos secciones principales. En la primera me enfoco en analizar cómo a partir de las convenciones técnicas y de estilo se han inventado otros cines. En estos aspectos destacan tanto la organización colectiva como las narrativas y los lenguajes transformados. Para ello resaltaré la vanguardia latinoamericana conocida como “Tercer Cine” una corriente conocida por promover un cine militante y anticapitalista. Posteriormente expondré sobre el colectivo “Cine Mujer” en México a inicios de los noventa como un antecedente nacional de un cine situado y con perspectiva de género.

En la segunda sección examino el panorama cultural de Oaxaca. Ahí profundizaré en la práctica del cine comunitario desde la perspectiva de la lucha y la resistencia, destacando su potencial emancipatorio dentro del panorama cultural y social de ese estado de etnicidad pluridiversa. Exploraré en detalle la definición y contextualización de un cine realizado desde las comunidades, nombrándole “cine comunitario” por sus antecedentes históricos, características distintivas y principios fundamentales en la producción de imágenes dialécticas en los espacios.

1.1 ¿Cómo inventamos otras miradas?

1.1.1 Tercer Cine: imágenes de la marginalidad latinoamericana

La irrupción del capitalismo industrial en el siglo XX se manifestó a través de la expansión urbana, el surgimiento de la sociedad de masas, el avance tecnológico, el fortalecimiento del liberalismo económico y el auge de ideologías radicales y revolucionarias. Estas transformaciones incidieron directamente en el campo artístico occidental que, aunque gozaba de cierta autonomía, en realidad estaba subyugado a los intereses y capitales de la clase dominante (Vizcarra, 2013). El progreso del capitalismo transformó la estructura social y económica e instauró un lenguaje y un sistema simbólico que impregnaron profundamente la subjetividad.

Giulia Colaizzi ha sido una de las autoras que ha establecido un marco más económico para comprender la imbricación del cine con la sociedad. En su libro *La pasión del significante*, (2007:143) sostiene que el modelo económico de producción de mercancías y el modelo semiótico de producción y circulación de mensajes son homólogos. Este sistema simbólico estableció a partir del lenguaje cinematográfico valores y representaciones que giran en torno a la lógica de la

mercancía, el consumo y la competencia. Partiendo de esta idea el cine sería parte de los aparatos que organizan las experiencias individuales y colectivas en relación con el sistema económico.

Este proceso simbólico se desarrolla en lo que se conoce como “universo simbólico”, un espacio conceptual en donde se otorga significado a cualquier objeto, suceso o acto. Es decir, diversos símbolos se cargan de valores estructurados por el sistema que define pautas que marcan el sentido tanto individual como colectivo. A partir de sus configuraciones se organiza la producción de la historia personal en coherencia con la historia productiva en tanto producción social (Gutiérrez, 2017). La manera, la organización social y personal se articula en el ámbito del universo simbólico, donde también las imágenes y los significados que parten del cine contribuyen a la formación y/o transformación de una memoria y una identidad.

Partiendo de reflexiones sobre los símbolos, las discusiones de las vanguardias artísticas se centraron en el lenguaje, las formas y las posibilidades de expresión artística. Estos movimientos de ruptura ofrecieron al cine una alternativa para desarrollar un lenguaje propio, distintivo y subversivo. Éste, lejos de clausurarse a ser un medio de comunicación, fue consciente de su poder de construir o destruir, de acercarnos o dividirnos, no solo de los demás, sino de nosotros mismos en nuestra realidad. El lenguaje cinematográfico demostró ir más allá de la imagen, de las palabras o de la forma; resultó ser una herramienta con la capacidad de configurar y transformar la experiencia.

En el cine el discurso tenía, como hasta el presente, un margen muy establecido de lo que se puede mostrar y decir, y no solo eso, sino de quienes tienen la posibilidad de enunciarse desde este lugar. La construcción de una narrativa oficial tuvo que ver con la capacidad del medio para entrelazar relaciones de poder con la comunicación de masas. Se comenzó a pensar que el lenguaje se quedaba corto para expresar la crisis civilizatoria. Para contrarrestarlo se redactaron manifiestos y programas en donde se proponía la exposición y manifestación de otras formas de expresión con el propósito era abrir un camino a la experimentación y con ello romper los muros de la cultura hegemónica (Vizcarra, 2013).

Los artistas de las vanguardias estaban convencidos de la necesidad de transformar los discursos y significados del arte para reflejar los cambios en las sociedades industriales, influenciadas por el positivismo racionalista. Pretendían desplazar la mirada a los lugares en los que mostraban más notoriamente las contradicciones del capitalismo con la estabilidad mítica de la tradición y el antiguo orden. Los expresionistas valoraban la subjetividad como materia de

creación; los surrealistas rompían paradigmas al explorar el universo onírico y subconsciente; los cubistas descomponían la realidad en fragmentos y líneas; y los impresionistas jugaban con la luz y el color. Estos ensayos vanguardistas exploraron formas de creación inéditas, extendiendo y reconciliando las concepciones estéticas tradicionales.

Ante todas las propuestas vanguardistas, los prejuicios y convencionalismos se fueron desmoronando frente a la lucha de grupos y activistas en favor de un arte más interpretativo y menos estereotípico (Vizcarra, 2013). La forma en la que buscaron emanciparse de las convenciones narrativas tradicionales fue redefinir algunos símbolos para la integración de la clase social asalariada. Los artistas de la vanguardia se dieron cuenta que las imágenes cinematográficas estaban caracterizadas por contener una carga simbólica de alta tensión que duplicaba tanto el poder afectivo como el poder significativo de la imagen. Transgredían esquemas narrativos canónicos o “clásicos” para provocar impacto en el espectador. El caso de Buñuel y Dalí en la representación surrealista del film, “Un perro andaluz”, podríamos decir, convirtió al cine en un medio de especial interés por su capacidad de sintetizar y sugerir significados de manera única.

Ya que era un campo creativo menos consolidado ante las instituciones de arte, el cine emergió como un territorio fértil para la experimentación, mediación de discursos y acciones políticas. Parafraseando a Siegfried Kracauer (1996: 245), a partir de su adherencia a las vanguardias se promovió la creatividad independiente para una exploración innovadora de la cámara. Para liberar al cine de la "tiranía" del argumento estructurado del arte en su sentido más tradicional, se transformaron las formas narrativas y estéticas. Las vanguardias buscaron cambiar el contenido de las obras cinematográficas, estableciendo una relación más activa y reflexiva con un público crítico. En este panorama, las primeras obras vanguardistas enfrentaron una resistencia inicial por parte de la clase pequeñoburguesa que además de negarse a la transformación del lenguaje cinematográfico, rechazaban ante todo la ruptura con la tradición de autorreflejarse en la pantalla (Vizcarra, 2013:11-37).

En este campo de batalla se consolidó el cine del *Avant-Garde*, una corriente influenciada por el surrealismo y otros movimientos artísticos europeos. Se distinguió por su profunda preocupación por las técnicas cinematográficas. Utilizaba un lenguaje propio para explorar temas inusuales y visibilizar aspectos que el cine comercial había pasado por alto. Su enfoque se distanció de las representaciones convencionales de las relaciones humanas; en lugar de ello, se centró en lo inusual y lo previamente invisibilizado que Kracauer (1996: 231) había destacado en sus estudios

sobre las capacidades políticas de la imagen. Éste fue un antecedente del *Cinéma Vérité*, caracterizado por la perspectiva de capturar la realidad de manera cruda, directa y sin intervenciones artificiales; lo que precedió y preparó el terreno para movimientos que defendieron imágenes más realistas.

Esta propuesta conocida como “ascetismo de la imagen” se comprometió con recuperar la pureza del cine para ofrecer una denuncia política de la cultura de masas y el fetichismo de la sociedad de consumo (Espinosa, 2011). Esta preocupación artística se extendió hasta Latinoamérica. Se generaron algunos debates sobre el cine, manifestados en dos facetas contrastantes: una a favor del pueblo y otra en su contra. La primera faceta cuestionaba la estandarización técnica y lingüística del cine y sus efectos totalizantes, mientras que la segunda emergía del rescate del dispositivo cinematográfico como un objeto de lucha revolucionaria (Sanjinés, 1979). Las vanguardias ganaron autonomía y los artistas se asociaron a la militancia política, manteniendo al mismo tiempo una relación ambigua con el mercado del arte. En esta dualidad se reflejaba la tensión entre el compromiso social y la necesidad de navegar en un entorno artístico cada vez más comercializado, donde se puede observar la compleja interacción entre el arte, la política y la economía.

Los nuevos cines establecieron una estrecha conexión con los proyectos políticos, y especialmente con las propuestas inscritas en una estética internacional que planteaba una alternativa a la homogeneización de contenidos. En la periferia de este campo surgió lo que se conoce como lo audiovisual al margen (Giraldo y Rincón, 2021) una experiencia crítica y dialéctica de la modernidad y sus dispositivos de poder, caracterizada por una relación de alteridad que configura una nueva cultura visual. Se trata de una mirada que se inserta en los entramados de saber y poder para generar narrativas que proyectan un espacio de desencuentro con la propia modernidad. Esta praxis buscó crear un espacio cinematográfico de representación para los oprimidos y marginados del llamado “tercer mundo”.

Al sur del continente americano los primeros movimientos y resistencias que surgieron tenían como base la tradición de rechazar imágenes falsas y discursos provenientes de los grupos de poder cinematográfico (Amador, 2018). Los primeros atisbos de resistencia fueron encarnados en movimientos como el Cine Liberación argentino, el Cine Imperfecto cubano, la Compañía de Films Chilena, el Cine de la Base y el Cine Novo brasileños. Estas iniciativas, además de oponerse a los ya mencionados modelos hegemónicos de narración, también se oponían a las formas de

producción y distribución. Su centro fue construir una realidad histórica dentro del marco de producción de significado para reconocer a los realizadores como creadores situados; quienes, en lugar de pretender objetividad, explicitaban su ideología para entablar un diálogo activo con los espectadores (Díaz y Rinero, 2017).

Los procesos de identificación que propicia el cine subversivo de estos años jugaron un papel fundamental al crear discursos que interpelaban los ya establecidos. Por ejemplo, el *Cine Novo*, que se presentó a partir del texto *La estética del hambre* de Glauber Rocha en 1965, denunciaba la mirada europea sobre las culturas sudamericanas, evidenciando el fenómeno común en los pueblos colonizados: el retrato de la miseria. En las *Mitologías* de Barthes, citadas por Bensaïd (2012), se señala que un mito común que alimentaba la ideología burguesa era la identificación, entendida como la incapacidad del burgués para imaginar al *Otro* sin ubicarlo en un contexto folklórico o exótico.

Esta forma de apreciar lo desconocido tomaba tintes de espectáculo, mientras no se atentará contra la integridad del sistema establecido. Las imágenes resultaban solo objetos de curiosidad o como se decía irónicamente “que bonita es la miseria sabiéndola retratar”. El *Cine Novo* comprendió desde sus primeros años que competir contra el mercado anglosajón no era una opción, por lo que posicionó el compromiso desde su propia verdad y condición precaria. Esta conciencia de las propias limitaciones impulsó un cine con imágenes y sonidos cargados de la violencia, porque la potencia provenía del hambre.

La dialéctica de estas prácticas abrió verdaderos lugares de fuga, que poco a poco fueron estructurando los antecedentes del “Tercer Cine”. Este término se deriva de la clasificación del cine en tres categorías: el primer cine, que corresponde al cine industrial y comercial con narrativas y géneros establecidos, destinado a un público masivo y con fines económicos, políticos y comerciales; y el segundo cine, que se caracteriza por la visión autoral, donde las películas se ajustan a la perspectiva de un autor que presenta una propuesta artística, estética e ideológica (Fernández y Besana, 2019). El Tercer Cine, se plantea como una forma alternativa a esas dos primeras, estableciéndose esencialmente sobre una práctica militante con miras a la emancipación. Sus precedentes incluyen además de los movimientos de vanguardia, las corrientes emergentes como el indigenismo, el modernismo brasileño, el realismo social y el teatro brechtiano (Giraldo y Rincón, 2021).

Los cineastas chilenos Octavio Getino y Fernando Solanas redactaron un manifiesto que abogaba por la descolonización de la mirada, en el que rechazaban el cine burgués de América Latina y nombraban el Tercer Cine como un medio para sacar al hombre de su clausura (Amador, 2018). En el texto fundador de este movimiento, *Por un cine imperfecto*, señalan que no puede existir un arte desinteresado si no se termina con el concepto y la realidad “elitaria” del arte (García, 2010, p. 3). A partir de ello se le otorga al cine una dimensión reivindicativa en la lucha por la significación, mientras se vira hacia la concepción de lo culto como universal, a la cultura como campo de lucha y por las producciones de sentido.

Su propuesta yace en una contra-información frente a la manipulación de los medios dominantes, impulsando un cine de acción que denominan cine revolucionario. Considerando que quienes enuncian no son individuos que ilustran y miran pasivamente la situación, sino agentes que buscan incidir en la realidad, señalan:

“El hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo; antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla (...) A partir de aquí, la filosofía del imperialismo (el hombre: objeto deglutidor) se conjuga maravillosamente con la obtención de plusvalía (el cine: objeto de venta y de consumo). Es decir: el hombre para el cine y no el cine para el hombre” (Getino y Solanas, 1969:6).

Un ejemplo de este movimiento es la trilogía documental *La hora de los hornos* (1968). En estas imágenes se aborda de manera directa y explícita las preocupaciones sociales vinculadas al sentido nacional y patriótico en Chile. En particular, el Tercer Cine enfrentó represión y censura con la consolidación de las dictaduras cívico-militares en Chile y Argentina durante las décadas de 1970 y 1980 (Fernández y Besana, 2019). Su propuesta radicaba en ofrecer una contra-información frente a la manipulación de los medios dominantes, visibilizando las luchas de los oprimidos, sus masacres, utopías y desapariciones (Botero, 2022). El Tercer Cine se expandió a Asia y África. Cineastas como Kidlat Tahimik, Masahiro Shinoda, Ousmane Sembène y Sarah Maldoror continuaron su compromiso en la lucha contra el imperialismo occidental y los efectos de la modernidad.

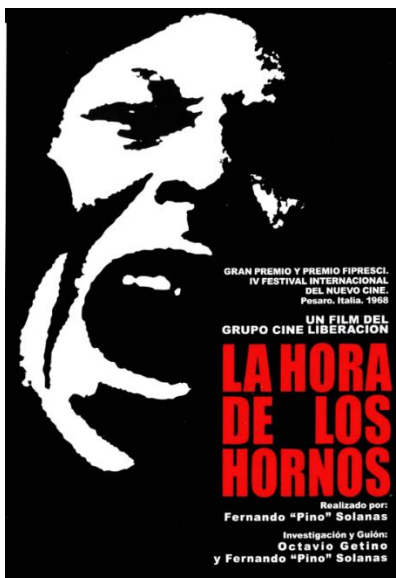


Figura 8 Poster de *La hora de los hornos* (1968) dirigida por Fernando "Pino" Solanas, escrita por el mismo y Octavio Getino.

Las representaciones del Tercer Cine se distinguen por su enfoque en dignificar la vida y las experiencias cotidianas, situando la reproducción de la vida en el centro del debate político. Estas producciones desafían las prácticas industriales que mercantilizan el capital humano y promueven una visión más humana y crítica de la realidad. Al desplazar el interés de los objetivos de producción de plusvalor hacia temas de justicia social, el Tercer Cine abrió espacio para narrativas que cuestionaban las estructuras de poder y la violencia machista, capitalista y colonial. Este cine se convirtió en un acto de resistencia y en un vehículo que permite vislumbrar luchas sociales. En donde la representación no es solo estética en las artes del hacer, vaciada de contenidos, sino una postura política que responde a las condiciones y necesidades de los oprimidos (Gutiérrez, 2018).

En México las influencias del Tercer Cine se manifestaron a través del movimiento crítico conocido como "Nuevo Cine". Este movimiento emergió como un esfuerzo por renovar el cine mexicano a mediados de los años sesenta (García y Coria, 1997). La película más destacada de este movimiento es *La fórmula secreta*, también conocida como *Coca-cola en la sangre* de 1965. Es un medimetraje experimental en la que el director Rubén Gámez emplea una estética surrealista y alegórica para representar temas como la alienación, el imperialismo cultural y la explotación de la clase trabajadora. La película cuestiona los efectos de la modernización en

México, así como la penetración de los valores consumistas de Estados Unidos, en particular a través de productos icónicos como la Coca-Cola.

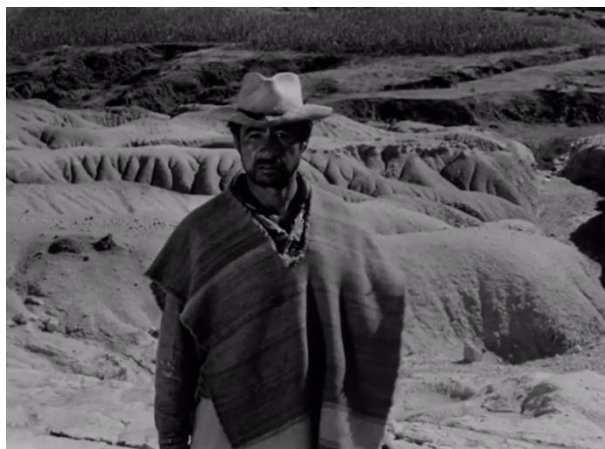


Figura 9 Fotograma La fórmula secreta (1965) dirigida por Rubén Gámez.

Asimismo, la cinta critica la homogeneización cultural y denuncia cómo el modelo capitalista reduce la identidad y el potencial cultural a simples mercancías, empobreciendo el sentido de identidad mexicana mediante un estilo de vida extranjero. La película emplea un texto de Juan Rulfo, leído como voz narrativa por Jaime Sabines. Todo lo anterior refuerza la intención de Gámez de construir un cine que, no exento de poeticidad, dialogue con la realidad social y cultural de México.

Consideramos que, después de esta sacudida, las representaciones desde un lugar Otro siguieron siendo secundarias. La ausencia de un discurso desde un lugar situado, el escaso éxito en la realización y exhibición de este tipo de obras tiene que ver con que lo producido no alcanzó a ser reconocido como representaciones legítimas. Teresa de Lauretis (1989) llama a estos espacios puntos ciegos o el “fuera de plano” de las representaciones. Lo que se encuentra en estos márgenes del discurso hegemónico, puede formular una construcción de la identidad consolidada en la diferencia, afianzada en la subjetividad y en la autorrepresentación (Marcelino, 2021)

Ésta fue una breve aparición del Tercer Cine en nuestro país. A medida que los antiguos regímenes perdían influencia y la sociedad de masas se expandía, las vanguardias cinematográficas fueron absorbidas por dinámicas del mercado en las crisis sociales. La revolución que estos movimientos esperaban liderar resultó ser más efectiva en términos retóricos que en la práctica. Los centros de poder contra los que se oponían resistieron los cambios, y sus principios estéticos fueron asimilados y utilizados por la industria cultural (Vizcarra, 2013). Una vez más, las cadenas

de explotación capitalista absorbieron los aspectos más llamativos del cine contestatario y las oportunidades revolucionarias se transformaron, incluso, en contrarrevolucionarias.

2.2.1 Miradas Irreverentes: Colectivo Cine-Mujer

Las disputas en el campo cinematográfico por la dignificación de las interpretaciones impactaron eventualmente a las mujeres. Durante los primeros años de la industria su participación fue sustancial, aunque invisibilizada. Fue común que desempeñaran labores en el departamento de guionismo y producción, aunque no siempre fueron reconocidas en los créditos. La primera directora de quien se tiene conocimiento fue la francesa Alice Guy nacida en 1873, una pionera en explorar el potencial narrativo del cine, rompiendo con la tradición documental de la época y experimentando con géneros, efectos especiales, color y sonido sincronizado. En México Matilde Landeta, planteó desde su opera prima una mirada abiertamente antipatriarcal: *La negra angustias* (1943). Su siguiente película, *Trotacalles* (1949), también, se encargó de plasmar a sus protagonistas desde un lugar que renuncia a la mirada masculina.

No tomó mucho tiempo para que otras mujeres se empezaran a cuestionar su lugar dentro del cine, más allá de los personajes unidimensionales y su estampa de estrellas. Pero ¿por qué es importante que una mujer imagine el mundo? Primero, porque tienen tanto derecho y capacidad de hacerlo libremente como los varones. Luego: porque gran parte de la vida se basa en lo que imaginamos y soñamos, es una forma de reconocer lo que se quiere y lo que no; forma parte esencial del futuro posible que deseamos construir. La fantasía, que luego se concreta en acción, es crucial para definir hacia dónde deben orientarse las luchas y metas, o, en términos más amplios, los imaginarios que se encuentran en la producción de utopías.

El concepto de utopía, planteada por el teórico social Manuel Castells, enfatiza la importancia de imaginar mundos alternativos que surgen de la práctica y la resistencia concreta (Torres, 2014). En esta perspectiva, la utopía no es un ideal abstracto, sino una visión práctica que emerge del proceso de lucha y transformación social. Es un horizonte que orienta la acción y que está en constante diálogo con la realidad vivida. La imaginación utópica, por tanto, no se limita a proyectar futuros ideales, sino que también se nutre de experiencias y aspiraciones actuales, ofreciendo una guía para la resistencia y el cambio desde una perspectiva arraigada en la realidad concreta. Esto es particularmente importante en el caso de las mujeres, cuyas luchas diarias y resistencias frente a estructuras patriarcales se entrelazan con sus imaginaciones utópicas sobre un

futuro más justo. En principio para ellas mismas, pero también para las familias, sus comunidades y el mundo compuesto de muchos mundos.

Si existe una desigualdad entre lo masculino y lo femenino, debe ser observada claramente en el cine. Un ejemplo ilustrativo de esto aparece en los personajes que históricamente han sido asignados a las mujeres, enmarcados en roles tradicionales de género, como la madre-esposa, la amante, la "mala mujer" o la aventurera, entre otros siempre esquemáticos. A través de estos personajes, se han puesto en evidencia ejes normativos, claves relacionadas con la moral, la sexualidad y aspectos fundamentales de la vida; como el amor, el trabajo, la familia, la educación y el derecho que moraliza comportamientos y actitudes cotidianos. El análisis de *Mujeres de luz y sombra* es crucial aquí porque, como señala Tuñón (2009), el cine en México ha construido parte de la historia de las mujeres y del género mediante estos roles, tramas y escenarios.

Ya en la década de los setenta, las estudiosas del cine y otras mujeres del medio comenzaron a reflexionar, además de en cómo eran representadas, en su papel como enunciantes y espectadoras. Un ejemplo clave es el trabajo de Laura Mulvey, quien en 1975 introdujo el concepto de la "mirada masculina" (*male gaze*) en su influyente ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Mulvey argumentaba que el cine tradicional había sido estructurado para satisfacer las fantasías y deseos de una audiencia masculina, cosificando a las mujeres en el proceso. Su crítica abrió un nuevo horizonte teórico al sugerir la posibilidad de una "mirada femenina" que pudiera desafiar este paradigma; ofrecer formas de representación más auténticas y liberadoras para las mujeres (Mulvey, 1989). John Berger (1972) complementa esta idea al decir que los hombres miran a las mujeres, y las mujeres se contemplan a sí mismas a través del deseo de un otro. Bajo esta premisa, las mujeres se convertirían en objetos ante sus propias miradas.

Si las mujeres comenzaron a incursionar más críticamente en este campo fue porque, también, fue un lugar en el que las reflexiones del feminismo podían actuar para dismantelar la representación desde la otredad (Tuñón, 2009). Esto nos lleva a pensar cómo se unen ambos elementos en la utopía de la que hablamos. No es una fantasía fuera de lugar, lejana, sino una realidad que cobra vida a través de la reconfiguración de una mirada femenina. Las reflexiones situadas se corresponden con los conceptos y discusiones en torno al género de la época. La pugna por el campo cinematográfico fue parte de la lucha por los medios de producción cultural que, también, promovió el feminismo de ese periodo.

En particular, entre las décadas de los sesenta y los setenta, las realizadoras comenzaron a emerger con mayor fuerza a nivel internacional. Sus obras abrieron nuevos espacios para la exploración de temas desde el deseo femenino, de género, sexualidad y poder. Recordemos nombres como Chantal Akerman, Agnès Varda, Claire Denis, María Novaro, entre otras, que encabezaron una producción abiertamente feminista. Este auge de mujeres impulsó la creación de un nuevo marco de referencia. En él, además de denunciar la cosificación de las mujeres y la pasividad de sus roles, revelaba nuevas posibilidades al reafirmar que las mujeres podían hacer películas de calidad desde su propia mirada.

Simultáneamente en México, el régimen presidencial de Luis Echeverría (1970-1976) intentaba implementar un ambicioso proyecto de cine nacional bajo la supervisión y control del Estado. Este impulso fue parte de una estrategia más amplia de legitimación política y cultural, que respondía a las tensiones sociales y políticas post-1968, cuando el gobierno enfrentó fuertes críticas internas y externas por la represión de los movimientos estudiantiles. (Millán, 1999). Se buscó revigorizar y proteger la industria cinematográfica, al tiempo que se promovía una nueva identidad cultural que unificara la nación. Este periodo fue clave en la historia del cine mexicano realizado por mujeres.

El Estado mexicano incrementó su inversión en la producción cinematográfica y creó diversas instituciones para controlar, fomentar y regular la industria. Una de las iniciativas más significativas fue la creación de CONACINE (Comisión Nacional de Cinematografía) en 1971. Un objetivo era fomentar la producción nacional mediante estímulos financieros y organizativos. Este organismo permitió un aumento en la cantidad de películas producidas, pues apoyó a cineastas con propuestas más experimentales o críticas del orden social. Además, el Estado amplió el papel del Banco Nacional Cinematográfico, que hasta entonces había jugado un papel más discreto para financiar y controlar las producciones. Esta entidad comenzó a operar como un intermediario directo, otorgando recursos a cineastas y productoras bajo el criterio de fomentar una visión nacionalista y comprometida con la realidad social (Millán, 1999).

En respuesta a esta mediación surgieron propuestas subversivas que estaban influenciadas por el cine revolucionario de Latinoamérica, los movimientos estudiantiles y el feminismo. Creado en 1963, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) surgió un movimiento independiente y crítico que utilizaba el cine como una herramienta para visibilizar a los sectores marginados de la sociedad. Centrándose en la representación de la clase obrera, grupos indígenas,

y mujeres dedicadas al trabajo doméstico: El colectivo Cine Mujer. estuvo compuesto principalmente por estudiantes de la séptima y octava generación del CUEC. Se organizaron en torno a dos figuras clave: Rosa Martha Fernández y Beatriz Mira. El grupo surgido en 1979 se consolida a través de la realización de proyectos colectivos, entre los cuales destacan varios cortometrajes con temáticas feministas.

Para ellas el cine tenía una dimensión política, siendo una herramienta de lucha y de contrainformación con la posibilidad de alejarse de la industria cinematográfica en sus términos tradicionales. Su objetivo era crear un cine popular en relación con las movilizaciones sociales que no solo reflejara las condiciones de vida de las mujeres en contextos marginados, sino que, también, contribuyera activamente a transformar esas realidades. Este compromiso político, más allá de las preocupaciones estéticas, era parte de un esfuerzo por la lucha contra la desigualdad y violencia contra las mujeres. Algunas iniciativas que encabezaron fueron el *Taller de Cine Octubre* y la *Cooperativa de Cine Marginal*.



Figura 10 Imagen promocional de *Los pasos de Ana* (1988) dirigida por Maryse Sistach

Las películas que produjeron abordaban temas como la educación, los derechos sexuales, la despenalización del aborto, la igualdad económica y social y la crítica al rol de la mujer como objeto de consumo. Algunos de los títulos son: *Cosa de mujeres* (1978) de Rosa Martha Fernández, un corto de ficción que abordaba el tema del aborto; *Rompiendo el silencio* (1978), un documental que trataba el tema de la violación; y *Vicios en la cocina* (1977), dirigido por Beatriz Mira, un documental sobre el trabajo doméstico y la vida cotidiana de una ama de casa; *¿Y si eres mujer?*, de Guadalupe Sánchez, una animación de siete minutos que criticaba la publicidad dirigida a las

mujeres (Millán, 1999). También destacan los trabajos de Maryse Sistach como *Los pasos de Ana* (1988) una película sobre una mujer ama de casa que compra una cámara y decide hacer una película. Además, otras obras más tardías como de la pasada directora del IMCINE María Novaro como *Danzón* (1999).

Según María del Carmen de Lara (en Millán, 1999), el colectivo *Cine Mujer* se dividió en dos etapas: la primera, centrada en el trabajo de Rosa Martha Fernández, y la producción de largometrajes, cortometrajes y películas de ficción y documental; y la segunda, que surgió tras su partida a Nicaragua, continuando con los proyectos de Beatriz Mira. En esta segunda etapa, el trabajo de Cine Mujer se orientó más hacia una militancia activa y a la exhibición y discusión de sus producciones. Entre sus propuestas estuvo la creación de una red alternativa de distribución y exhibición para el cine, con el fin de conectar las luchas sociales con las producciones cinematográficas. Además de la creación cinematográfica, el colectivo organizaba debates en escuelas y universidades. Buscaban un diálogo con las audiencias para hacer ejercicios de reflexión.

El colectivo Cine Mujer, aunque representó un avance significativo en el cine feminista en México, no logró establecerse como un proyecto sostenible a largo plazo. Dependió en gran medida del boom internacional del cine feminista, que facilitó financiamientos temporales. Esto subraya una crítica fundamental: aunque el colectivo logró abrir espacios para el diálogo y la creación en el cine, su falta de estructura y sostenibilidad a largo plazo limitó su impacto y legado en el panorama cinematográfico mexicano. Durante los años ochenta, los circuitos de cineclubes y los canales de difusión independientes, como Zafra y la UNAM, se fueron reduciendo; y desapareciendo, drásticamente, poco a poco (Millán, 1999).

La disolución de Cine Mujer se produjo en un contexto de cambios en la industria cinematográfica, marcado por el desmantelamiento del dispositivo estatal establecido durante el sexenio de Echeverría. Este esfuerzo se debilitó por la falta de continuidad en el financiamiento y el apoyo institucional. Al mismo tiempo, la incursión de *Televisa* en el ámbito cinematográfico transformó el panorama, consolidando su poder y eclipsando los esfuerzos de cineastas independientes y colectivos. Este contexto puso de manifiesto las contradicciones de un cine estatal que, a pesar de sus buenas intenciones no logró adaptarse a las nuevas realidades del mercado. Mientras el gobierno promovía un cine que se alineaba con su agenda política y cultural, dejó un vacío en la representación y el acceso al cine en México, ya que las propuestas populares

y críticas, que cuestionaban el sistema, fueron cada vez más marginalizadas. El cine estatal falló en democratizar la industria, y contribuyó a la exclusión de diversas voces en un panorama cinematográfico cada vez más controlado.

2.2 Resistencia y emancipación en el campo cultural

2.2.1 Representaciones artísticas y culturales en Oaxaca

Después de haber explorado las resistencias cinematográficas específicas, como las del Tercer Cine y el colectivo Cine Mujer, que surgen como respuestas a las dinámicas de representación hegemónicas y patriarcales, es fundamental contextualizar estas luchas dentro de un marco cultural específico en sus particularidades. Nos trasladaremos a Oaxaca, un estado que, con su rica diversidad étnica, lingüística, social y política, se presenta como un lugar clave para entender las experiencias de resistencia y la reconfiguración de la representación. La geografía montañosa de la entidad ha funcionado históricamente como un escudo natural. El aislamiento relativo que conlleva ha permitido que sus costumbres y prácticas hayan tenido un proceso de conservación distinto a otros sitios alcanzados por la modernidad. La limitada influencia de los medios de comunicación masiva durante largo tiempo, debido al cercamiento geográfico montañoso, hizo emerger un movimiento artístico con características estéticas que reflejan el choque entre la modernidad y tradiciones locales.

Al igual que muchas otras regiones del país, la resistencia cultural inició cuando en el siglo XVI (Matamoros, 2015) la imposición de la religión católica y la colonización, tanto territorial como de los imaginarios, trajeron consigo nuevas formas de expresión artística, como el plateresco y el barroco. El arte en Oaxaca con la raíz prehispánica a flor de piel es resultado de la fuerte herencia de los grupos zapotecos y mixtecos, entre otros. Dejando una herencia representativa en forma de arquitectura, cerámica, esculturas y códices con una función religiosa, política y social. Las tradiciones indígenas, acumulación de experiencias de largos siglos, lograron permanecer a pesar de la violencia de la colonización. Para ello tuvieron que fusionarse con las nuevas influencias, logrando un arte sincrético, mezcla de la iconografía cristiana con la indígena. Según Silvia Sánchez Ruíz (2021), la herencia del arte mesoamericano y precolombino ha dotado al arte oaxaqueño de un estilo y un lenguaje propios, profundamente enraizados en las tradiciones indígenas, pero también permeados por influencias occidentales contemporáneas. Esta dualidad se

manifiesta en una estética, actualizada en artes diversas, que reinterpreta elementos ancestrales en un contexto moderno.

Podríamos decir que, con el surgimiento del nacionalismo mexicano, Oaxaca comenzó a ser reconocida a nivel internacional por su herencia cultural. La revolución mexicana y el movimiento muralista que se desprendió de resistencias centenarias influyó en el arte oaxaqueño, en donde temas como la justicia social, la identidad y la resistencia al colonialismo se volvieron centrales. Sánchez (2021), subraya que el arte oaxaqueño en la actualidad se caracteriza por su "elemento nacional, étnico y tribal". La interacción entre lo antiguo y lo nuevo, lo local y lo global, ha dado lugar a una identidad artística compartida y múltiple en el estado. Ésta, lejos de ser estática, es construida sobre la fusión de ambas culturas, resultando en un arte que es a la vez un medio de resistencia cultural y la expresión de una identidad en constante ebullición.

La diversidad de estas experiencias y perspectivas han sido fundamentales para la representación y consolidación de la identidad. Los artistas oaxaqueños han desempeñado un papel crítico en el desarrollo cultural y artístico de la región, a la par que le han dado renombre al país en el ámbito internacional. En su búsqueda, los creadores abordan una amplia gama de temas que reflejan la rica herencia cultural de Oaxaca. El entrelazamiento de influencias de la cultura local con la tradición hispánica y la cultura occidental se refleja en su lenguaje plástico. Se pueden identificar tanto referencias a la iconografía, los colores y formas prehispánicas como tendencias internacionales de la vanguardia europea; especialmente el expresionismo y el surrealismo (Craighead, 1994).

La síntesis de estas influencias culturales y artísticas celebran la historia y las tradiciones locales, estableciendo diálogos comunes con movimientos artísticos internacionales. Por ejemplo, el artista Rufino Tamayo, quien fue una de las principales figuras de la inserción del arte oaxaqueño en el panorama internacional, fue influenciado técnicamente por el modernismo (cubismo, surrealismo y otras artes de la animalidad), pero mantuvo una gran conexión con su propia raíz indígena, representada ampliamente en el muralismo mexicano. Un notable continuador fue el artista plástico Francisco Toledo, por mencionar solo uno ampliamente reconocido.

Es importante mencionar la participación activa de muchos y muchas artistas plásticos en la creación, consolidación y promoción de centros culturales, museos, talleres y espacios de creación que se interrelacionan y enriquecen mutuamente. Entre las iniciativas de creación se

encuentran el Taller de Artes Gráficas Rufino Tamayo, fundado en 1974; el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, establecido en 1988; el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, inaugurado en 1992; y la Fundación Cultural Rodolfo Morales S.C. (Sánchez, 2021). Estas instituciones han sido clave en la promoción y difusión del arte en Oaxaca, logrando transformar también el entorno cultural de la región.

En los años setenta y ochenta se conformó un movimiento gráfico que, a través de la creación de grabados y carteles, se dedicó a visibilizar las luchas sociales y las demandas de las comunidades indígenas y campesinas. Este movimiento fue influenciado por el Taller de Gráfica Popular (TGP). Centralizó su lenguaje plástico en temas de justicia social, defensa del territorio y derechos humanos. El movimiento marcó una pauta para el empleo del recurso artístico en marchas, plantones y ocupaciones a favor de diversas luchas relacionadas con la precarización laboral, la represión y las políticas educativas. Las brigadas culturales dentro del movimiento han derivado en múltiples expresiones culturales: murales, canciones y obras teatrales. Por ejemplo, en la rebelión de los pueblos indígenas en los años de 1980 y 1990 comunidades se movilizaron en defensa de sus tierras. En ese contexto el muralismo y las artes gráficas se utilizaron para visibilizar las demandas de las comunidades y fortalecer la identidad cultural frente a la amenaza del despojo.

Otro momento crucial en la historia de Oaxaca se dio en 2006, cuando la Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) estableció un plantón en el Zócalo de la capital estatal con demandas sindicales. Después de la represión que quiso desalojarlos del centro de la ciudad se conjuntaron con otras fuerzas para crear la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). En ese momento situacional de expresiones comunitarias en el marco de lo político, demandaban la renuncia del entonces gobernador Ulises Ruiz. Esta unión, que incluía una amalgama de culturas políticas como el sindicalismo magisterial, la izquierda radical, el comunismo indígena, el municipalismo y el regionalismo, reflejaba ideales asociados a figuras y constelaciones del pasado en el presente, como Che Guevara, León Trotsky y Emiliano Zapata y los hermanos Flores Magón, por ejemplo, así como a la diversidad étnica de la región (Ortega, 2010).

En el conflicto de la APPO el arte y los medios de comunicación comunitarios se convirtieron en elementos clave para la resistencia, la denuncia y la formulación de demandas. Murales, carteles y otros formatos artísticos ayudaron a movilizar apoyo con otras regiones del

país. Visibilizaban su experiencia y denunciaban la represión. Como parte de medidas, dispositivos de denuncia, solicitaban a la población que empleara cámaras fotográficas y celulares como herramienta de autodefensa. Esta acción otorgaba a los manifestantes visibilidad al irrumpir en la escena pública, para presentar sus propios testimonios y denuncias de la brutalidad policial (Zires, 2008). A medida que el conflicto se intensificó, miles de personas se unieron al movimiento, el Zócalo de Oaxaca fue ocupado y transformado en un espacio de resistencia. Esta ocupación fue denominada por Michael Löwy como la "Comuna de Oaxaca" (en referencia a las constelaciones de la Comuna de París en 1871 y la Comuna de Barcelona en 1936-37 -en Memorial de Agravios).

Si hacemos un recorrido histórico de las relaciones entre arte y comunidad en el Estado podemos observar cómo la participación ciudadana y artística en Oaxaca ha sido crucial para forjar una memoria colectiva visual sobre la articulación de signos significativos de negatividad en las representaciones artísticas (Matamoros, 2008). La creación artística en esta región se fortalece por una búsqueda activa de la colectividad, al capturar las experiencias y deseos compartidos en las imágenes (Nahón, 2020). En este marco, se observa una superación de la utopía estética tradicional que se enfrenta a las realidades de los procesos totalitarios y la comercialización de la vida cotidiana. Rancière (2005), en *Sobre Políticas Estéticas*, ofrece una perspectiva que redefine el papel del arte en la era post-utópica. En su análisis, el arte no se limita a la búsqueda de una singularidad absoluta en la forma, sino que se convierte con el tiempo (luchas, resistencias contra la violencia) en una herramienta para crear y recrear conexiones entre individuos y modificar percepciones del entorno colectivo.

El uso estratégico de los medios visuales en las diferentes luchas refleja cómo las tácticas de visibilidad mediática han evolucionado para formar parte integral de los movimientos sociales. Los medios técnicos modernos como las videocámaras y toda la indumentaria utilizada en el cine es un claro ejemplo de cómo elementos de la modernidad son utilizados para reinterpretar temas tradicionales. Aunque el arte oaxaqueño no se considera parte de una escuela o estilo específico, comparte un lenguaje común que se redefine por prácticas artísticas con el *Otro*, impregnadas de contenido social, económico y político de una memoria colectiva que conecta con la historia (Yokoigawa, Cázares Cerda, & Rojas Cueva, 2022). Por ello, estas expresiones, incluido el cine, suelen ir más allá del "principio de realidad", convirtiendo la estética en un vehículo crucial para los procesos comunicativos que respaldan las luchas y resistencias históricas de la región (Baca, 2016). Parafraseando a Herbert Marcuse (2002), los valores estéticos en las interioridades juegan

un papel crucial en la elevación del “ornamento de masas”, preformado o conceptualizado por las instituciones del mercado.

Cada uno de los casos que componen esta tesis se configuran en un contexto sociopolítico y cultural que refleja las necesidades, conflictos y aspiraciones de las comunidades. Se muestran cargados de la fuerza de la colectividad, lo que les permite contribuir a la construcción de nuevas formas de subjetividad y resistencia en medio del conflicto (Yokoigawa, et. al, 2022:36). Las “micro situaciones” con sus particularidades construyen espacios específicos para distribuir el mundo común, presentando el arte como un campo en disputa. Funciona con sus pliegues barrocos (Echeverría, 2013) como un espacio continuo de reformulación histórica de sentido y regeneración del tejido social. La emergencia de prácticas artísticas de naturaleza colectiva, como es el caso del cine comunitario, desafía la producción de sentido hegemónico al colocar en el centro a un sujeto en búsqueda de autonomía y libertad que, desde su particularidad, pone en relieve una existencia universal del tiempo contra el sistema de mercado y consumo vaciado de contenidos espirituales de la historia con el *Otro*.

2.2.1 Eso que llaman cine comunitario

El hecho de que estas propuestas subversivas y colaborativas se hayan gestado en el contexto oaxaqueño tiene que ver con que en este territorio existe una fuerte herencia de sistemas de organización comunales. Los cuales han favorecido a la cooperación y la solidaridad, elementos que contrastan con las lógicas individualistas y capitalistas dominantes en las áreas urbanas del país en el ámbito global. Por otra parte, también se encuentran los grupos y comunidades que no solo mantienen una herencia intangible, sino que se siguen gobernando en la contingencia y la negatividad de imágenes dialécticas bajo los llamados *usos y costumbres* para aspectos prácticos y cotidianos. Al entender mejor estas lógicas y su imbricación en la organización de imaginarios para la producción de espacio cultural a contracorriente, podemos entender su vínculo con las luchas decoloniales y anticapitalistas que han emergido en la región y han desembocado en un cine comunitario.

La comunidad es un concepto que va más allá de una simple estructura social. Es decir que, como propone Bourdieu (1998), la comunidad no se limita a un conjunto de costumbres en el *habitus*, sino que cuenta con *distinciones* en un proyecto que pone en el centro la reproducción de

la vida. Según Rita Segato (2016), una comunidad requiere de dos condiciones para existir: una densidad simbólica, generalmente proporcionada por la construcción de un cosmos propio o un sistema religioso; y una autopercepción compartida por sus miembros, que puede incluir la identificación con una historia en común, conflictos internos y trabajo en conjunto hacia una proyección de futuro y bienestar. Su cohesión se sustenta en una cosmovisión compartida y una ética de la vida comunal basada en la reciprocidad y el trabajo colectivo (Barabas, 2003). Esta visión ha permitido a las comunidades adaptarse y resistir a las presiones de modernización y globalización; sin perderse en identidades clasificadas por el racismo y el patriarcado posmodernista y cohesión social en un movimiento de negatividades o discontinuidades en el tiempo de las luchas.

Si consideramos estas reflexiones teóricas del concepto, la *comunalidad* es un concepto que surge a finales de la década de 1970 en la Sierra Norte de Oaxaca; producto de las luchas de defensa de los territorios indígenas y la reflexión en torno a la organización comunitaria. Esta región se caracteriza por estar compuesta casi en su totalidad por tierras comunales y poca propiedad privada, lo que explica que las luchas de los pueblos se centren en las demandas territoriales. Ejemplos de estas luchas incluyen la resistencia de las comunidades zapotecas e istmeñas frente a los proyectos eólicos en el Istmo de Tehuantepec (Matamoros y Zárate, 2023), donde las comunidades se han levantado en la defensa de sus tierras contra la instalación de parques eólicos, proyecto institucional sin consulta previa ni beneficios directos para las comunidades. Podemos mencionar, también, la defensa del territorio en la Sierra Juárez, donde las comunidades mixtecas y zapotecas han luchado contra la invasión de proyectos mineros y de tala que amenazan sus recursos hídricos y su medio ambiente.

Una de las principales posturas de la comunalidad es transformarla en un verbo, es decir, practicar con el lenguaje humano de la comunalidad dentro de las estructuras políticas, organizativas o de la vida cotidiana de los pueblos. Esto implica abrir caminos para reflexionar críticamente sobre las concepciones del individualismo y la propiedad privada (Nava, 2020). Para Jaime Martínez Luna:

La *comunalidad*, que es nuestra manera de pensar, se origina en la historia del despojo; en la obligada relación que hemos mantenido con los territorios que nos dejó la conquista y la explotación

voraz de la tierra. Es decir, la *comunalidad* es también fruto de la resistencia a la historia colonial. (Martínez, 2010: 45)

La comunalidad se consolidó como una herramienta teórica y práctica para la resistencia indígena, que sigue vigente en la lucha por la autonomía y la autodeterminación de los pueblos originarios de Oaxaca. No es una teoría estática, sino que se adapta y evoluciona en respuesta a los procesos históricos y sociales de las comunidades. Es una categoría en constante movimiento, vivida y transformada continuamente (Nava, 2020). Según Martínez Luna (2016, p. 404), este concepto abarca cuatro campos filosóficos fundamentales que la elevan a una categoría epistémica: una filosofía geográfica, una filosofía comunal, una filosofía creativa y productiva, y una filosofía del goce. Estos campos y momentos del pensamiento son integrados y dialógicos, basados en la oralidad y la imagen como lenguajes directos y en constante movimiento.

Partiendo de un primer panorama de lo comunitario y lo comunal, es necesario remontarse al año 1940, cuando se fundó el Instituto Nacional Indigenista (INI)⁹ como parte de un esfuerzo por integrar a la población indígena en el proyecto nacional, lo que los críticos llamaron *asimilacionismo*. El INI, según sus declaraciones, tenía la intención de abordar el abandono en el que habían sido relegados los pueblos indígenas durante los gobiernos anteriores. Diecisiete años después, brotó de esta raíz el Archivo Etnográfico Audiovisual (EAE), un área de producción cinematográfica destinada a contribuir a la preservación del patrimonio cultural. Este archivo documentó diversos aspectos culturales, económicos, políticos y de organización social. Las imágenes de los rituales, las fiestas, la danza y la artesanía en general crearon un testimonio sobre la representación de una “alteridad cultural” (Ziron, 2021). Estas películas fueron significativas porque permitieron una experimentación en la práctica documental y establecieron una conexión entre el cine, la antropología y las políticas públicas.

El proyecto fue pionero en la incorporación de los medios audiovisuales en las comunidades como medio de comunicación. Esto marcó un punto de inflexión entre los pueblos indígenas, la sociedad civil y el gobierno, determinando y haciendo visibles sus relaciones. Las propuestas emanadas de una autoridad poco familiarizada con los pueblos y sus tradiciones optaron por estrategias que exaltaban “lo mexicano” mediante la revalorización del pasado de las

⁹ Ahora el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), un ente público del gobierno de México que comenzó por una nueva etapa en sus operaciones para el servicio de los pueblos indígenas y afroamericano en la Cuarta Transformación Nacional Mexicana.

comunidades (Jiménez, 2019). Este redescubrimiento de las tradiciones populares y la romantización del folclore terminaba representando a las personas de las comunidades como ciudadanos periféricos y de segunda categoría, consolidando su marginación dentro del imaginario nacional y legitimando políticas que mantenían su subordinación al Estado y a las élites urbanas. De esta forma, se evidenció una desconexión entre las intenciones gubernamentales y las verdaderas necesidades de las comunidades, perpetuando su condición de sujetos pasivos en el discurso oficial.

Hasta entonces, las películas documentales habían reflejado una relación profundamente asimétrica entre quienes estaban detrás de la cámara y quienes eran filmados. Este desequilibrio de poder, inherente a muchas producciones, convertía a los pueblos indígenas y al "Otro" en objetos de estudio o curiosidades exóticas, más que en sujetos con voz y agencia propia. Al ser representados como ejemplares de una alteridad distante y "auténtica", se les despojaba de su complejidad social y política, reforzando narrativas que los posicionaban como poblaciones congeladas en el tiempo, cuyo valor residía en ser preservados como patrimonio cultural, más que en su capacidad de actuar y participar en la sociedad moderna desde sus propias particularidades culturales. Esta mirada colonialista fue típica de la etnografía visual y del cine documental mexicano de la época. Invisibilizaba las dinámicas de resistencia y adaptación de estos pueblos, pues servía para legitimar relaciones de poder, donde los sujetos filmados permanecían subordinados a la agenda de las instituciones que financiaban dichas producciones.

El EAE fusionó las influencias del Tercer Cine con el creciente movimiento del cine independiente mexicano. Teniendo como primer propósito crear un espacio de experimentación y resistencia frente a los discursos dominantes, el Tercer Cine, con su énfasis en la denuncia de las injusticias sociales y en la lucha contra el colonialismo, influyó en la búsqueda de nuevas formas de representación, alejadas de la narrativa hegemónica impuesta por las grandes industrias cinematográficas. En el contexto del Nuevo Cine Mexicano, estas influencias se manifestaron en la voluntad de romper con las representaciones tradicionales de las clases marginadas, especialmente de los pueblos indígenas. Este cine, aunque revolucionario en muchos aspectos, también, perpetuó ciertas representaciones problemáticas en sus contradicciones, evidenciando las tensiones entre la intención de mostrar la realidad social y la persistencia de narrativas coloniales.

La producción de una imagen del sujeto indígena a través del cine funcionó contradictoriamente; como un mecanismo de integración, donde no solo se empezó a visualizar al

actor en sí mismo, sino también a la comunidad a la que pertenecía, reconociéndole sus particularidades compartidas. Sin embargo, el problema radicaba, precisamente, en que esta representación empezó a ser vista como una fotografía estática que ocultaba las dinámicas históricas y sociales subyacentes (Jiménez, 2019). Al proyectar a los indígenas como sujetos atemporales, tradicionales y anclados al pasado, se perpetuaba una visión que los descontextualizaba de las transformaciones que experimentaban debido a la modernización, la migración, la lucha por sus territorios y la interacción con el mundo exterior. Podemos hablar de una fetichización de lo indígena, la cual negaba su politicidad y suprimía la posibilidad de un discurso propio y autónomo, limitando por consecuencia las representaciones complejas y diversas.

No pasó mucho tiempo antes de que la mirada de los pueblos indígenas adoptara una postura crítica respecto a la lógica de alteridad perpetuada por el EAE. Esto dio lugar a la producción de documentales de denuncia que desencadenaron luchas y procesos reivindicativos y fue el punto de partida hacia los procesos de apropiación de los medios por parte de las comunidades indígenas. Como parte de este proceso, la EAE (en 1984) desarrolló un proyecto propuesto por el cineasta Luis Lupone. La idea era llevar un taller de cine a comunidades indígenas, lo cual se concretó en un taller de un mes dirigido a artesanas textiles de la comunidad huave de San Mateo del Mar, en Oaxaca, en una comunidad de ikoots, como se autodenomina ese grupo. Las mujeres fueron seleccionadas debido a que ya se encontraban organizadas en una cooperativa de artesanas y porque su trabajo textil era considerado como pequeñas narrativas visuales, lo que facilitaba el entendimiento de la imagen y la síntesis. (Millán, 1999).

El taller incluía la proyección y discusión de una variedad de películas, así como ejercicios prácticos con cámaras Polaroid, que culminaban en la narración de una historia a través de 12 fotografías, las cuales se sintetizaban en menos imágenes. Participaron siete mujeres, con edades que oscilaban entre los 19 y los 72 años; sin embargo, solo seis lograron completar el taller. Las participantes fueron Juana Canseco, Justina Escandón, Guadalupe Escandón, Timotea Michelina, Elvira Palafox y Teófila Palafox, esta última reconocida como la primera mujer indígena cineasta (Millán, 1999). Del taller surgieron tres películas, aunque solo se tiene registro completo de una de ellas: *La vida de una familia de ikoods*, dirigida por Teófila. Las otras dos películas son *Cuéntame un cuento*, *Mombida*, de Elvira Palafox, y *Una boda antigua*, de Elvira y Guadalupe.

Ante esto, Teófila comenta que no se considera cineasta, sino más bien “intérprete de su comunidad”.



Figura 11 Dos de las participantes del primer taller de cine dirigido a las comunidades indígenas.

Un aspecto fundamental en este proceso fue la transformación en el acceso a las nuevas tecnologías en los años ochenta. La popularización del uso de cámaras de video y fotografía en el territorio mexicano, impulsada en parte por las relaciones migratorias con Estados Unidos. Lo que permitió que las personas que se encontraban en el extranjero enviaran estos dispositivos a sus familias en el país, con la intención de recibir el registro de las fiestas y la vida cotidiana de sus parientes. La apropiación de estas tecnologías especializadas significó que, por primera vez, las comunidades pudieran tener un control sobre su propia representación. A través de la creación de contenidos visuales, comenzaron a reflexionar sobre su memoria colectiva, sus corporeidades y su identidad, permitiendo a las comunidades, además, replantear la construcción de su historia.

Estos procesos de comunicación en las comunidades indígenas que estaban apenas comenzando derivaron en abordar aspectos que consideraban fundamentales, como la promoción cultural, la educación, la denuncia y la democratización (Gumucio, 2018). Las discusiones sobre la democratización del audiovisual estuvieron enriquecidas con el movimiento zapatista del año 1994. El cual reconfiguró el panorama político de México e inspiró una nueva visión sobre el uso de los medios audiovisuales como herramientas de resistencia y comunicación. A través de sus comunicados, videos y grabaciones demostraron como el acceso y control de la producción

mediática puede ser utilizado para romper con el monopolio de la información; y para continuar la lucha de democratizar el acceso a las tecnologías de la comunicación.

La emergencia de nuevas formas de organización audiovisual en las comunidades responde a la búsqueda de representación y reconocimiento de lo que realmente significa ser parte de una comunidad. Estas propuestas de modelos de organización colectiva contrastan notablemente con la alienación y la falta de autonomía que caracterizan las relaciones sometidas a la hiperestructuración de la producción industrial de cine (Khun, 1994). En este sentido, el cine comenzó a transformarse en una herramienta poderosa para que los pueblos busquen su autonomía, no solo en términos materiales, sino también en términos epistémicos. Al desarrollar sus propias narrativas y formas de representación, las comunidades dieron pie a reconfigurar su identidad, promoviendo así un sentido de pertenencia y un control más significativo sobre su propio relato.

Bajo estas consideraciones, la emergencia de un cine realizado desde las comunidades o “cine comunitario” constituyó una forma de representación y realización cinematográfica relegada. Este cine se ha etiquetado como una categoría cerrada, no obstante, es una modalidad que trasciende tanto géneros como metodologías: es una práctica organizativa y participativa con miras a la emancipación, constituyendo una forma de cine en toda su amplitud, con sus propios procesos de formación, producción, exhibición, circulación y público (Arellano, 2021).

Siguiendo la definición de Gumucio:

El cine y audiovisual comunitario son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas (Gumucio, 2012 p.18).

Para entender el cine comunitario es necesario pensar en sus prácticas y objetivos como plurales y diversos. Puesto que su emergencia y casos específicos corresponden a las necesidades y momentos históricos propios de cada comunidad, no existe un "tipo ideal" de cine comunitario. Más bien, su constitución lleva implícita una crítica. Este es un enfoque conscientemente anti-productivista, contrastante con las prácticas industriales que mercantilizan el capital humano. En

su lugar valora las relaciones sociales y su naturaleza sin limitarse a establecer paralelismos entre sus particularidades y las del cine hegemónico.

La comunalidad en el ámbito cinematográfico corresponde a una especie de polisemia, al ser ideado y producido por una comunidad afectiva en la que participan varias personas unificadas por intereses comunes, además de una memoria compartida (Michel, 1994). Al involucrar activamente a la comunidad en todo el proceso cinematográfico se articula un discurso colectivo que integra reflexiones, inquietudes y necesidades internas. Su participación activa contribuye a crear formas de empoderamiento político y a enriquecer la propuesta referencial de las personas que lo enuncian. Este énfasis en la participación colaborativa en el cine comunitario resalta una estructura de trabajo horizontal que busca generar conocimiento colectivo a partir de la experiencia desenvuelta en la colectividad (Van De Velde, 2008).

Al igual que los artistas de los años 20 del siglo XX, quienes se esforzaron por construir un lenguaje cinematográfico propio a partir de las propiedades intrínsecas de su medio, el cine comunitario también ha empleado el lenguaje cinematográfico para articular sus reivindicaciones y aspiraciones. Su disidencia, respecto a los movimientos de vanguardia, reside en el abandono de la preocupación por un sentido nacional y patriótico. Buscando en su lugar generar una idea plural de nación y sentido a través de la creación conjunta (Martin-Barbero, 2010) la cámara se convierte en un instrumento que no solo captura imágenes, sino que también preserva la memoria de las relaciones sociales y los procesos vivos que atraviesan a las comunidades y a todos sus habitantes.

Como método de trabajo, que se refiere a las estrategias y prácticas que orientan un proceso de creación o producción —definiendo cómo se organizan las tareas, se distribuyen los roles y se toman decisiones en un grupo— el cine comunitario subraya que el verdadero valor radica no solo en el producto final, sino en el proceso de producción y en las relaciones que se establecen a lo largo de este. Partiendo de ello, aspectos como los vínculos interpersonales, la organización colectiva y la autorrepresentación son fundamentales. Aunque se definen roles específicos dentro del equipo, el objetivo es operar bajo la lógica de la asamblea, fomentando un diálogo abierto, la escucha activa y un enfoque democrático. Estos principios organizativos, arraigados en la cosmovisión de la comunidad, se reflejan tanto en el contenido como en el orden de los procesos internos del cine comunitario.

La motivación del cine comunitario no es competir con los mercados de la industria cultural, sino fortalecer las formas de expresión internas para defender la vida y la memoria. Su

esencia política, y no mercantil, se basa en el compromiso de devolver la mirada a la comunidad, permitiendo que sus miembros observen y validen los retratos que se presentan, asegurando que sean dignos y respetuosos. Por esta razón, en un primer momento se propuso distribuir las películas a través de canales autogestivos, alejados de los circuitos comerciales, ya que el público principal son las propias comunidades (Gumucio, 2012). Esta experiencia comunitaria, en teoría, transforma la realidad y a los individuos a lo largo de todas las etapas del proceso: desde la escritura y preproducción, hasta la filmación, la postproducción, distribución y exhibición.

Con la gradual estetización del cine comunitario —un proceso en el que las obras cinematográficas producidas por comunidades han incorporado elementos estéticos y formales que les permiten alcanzar un nivel de calidad visual y narrativa comparable al cine convencional— las películas como *El compromiso de las sombras* de Sandra Luz López Barroso y *Tote (abuelo)* de María Sojob han logrado captar la atención de audiencias nacionales e internacionales. Sin embargo, esta evolución ha llevado a que algunas de estas obras se adapten parcialmente a las lógicas capitalistas de exhibición y distribución, lo que puede comprometer su esencia comunitaria y sus objetivos originales. A pesar de esto, es innegable que la expansión global del cine comunitario ha tenido un impacto positivo en las luchas y denuncias de las comunidades, al proporcionarles una plataforma para visibilizar y fomentar diálogos entorno a sus realidades, reivindicaciones y luchas históricas.

Las películas comunitarias se convierten en expresiones vivas de las luchas y resistencias de los grupos que las producen. Zibechi (2015) conceptualiza el acto de resistencia como una manera de prefigurar mundos posibles, en los que la comunidad “no puede limitarse a constatar las opresiones”, sino que, a la par, debe enfocarse en los caminos y formas de acción para superarlas”. De tal manera que el cine comunitario no solo documenta, sino que también actúa como un catalizador para el cambio social, promoviendo la creación de nuevos horizontes en los que las comunidades puedan fortalecerse y transformar su entorno. Las resistencias planteadas por estas prácticas van desde la denuncia de las diversas formas de despojo y aniquilación hasta la promoción de procesos de resguardo de la vida (Botero, 2021). Para María Sojob (IMCINE, 2021) el cine comunitario ha surgido como una herramienta en momentos de necesidad y en respuesta a conflictos territoriales. Esto implica abandonar el anonimato y hacerse visibles o manifestarse (Butler, 2017).

La representación de las imágenes en el cine comunitario expresa inquietudes arraigadas en el imaginario colectivo. Permite que las voces de quienes raramente son escuchados sean finalmente audibles. A través de prácticas estéticas y discursivas desde las interioridades de las comunidades, este tipo de cine disputa la producción del sentido, posicionando a sujetos que habitualmente son representados desde narrativas externas y ajenas a su cotidianidad (Román, 2010). Al sintonizar con la complejidad de las nuevas subjetividades, el cine comunitario desafía las concepciones tradicionales de lo que se considera racional y relevante. Esta perspectiva subraya la importancia de considerar cómo estas imágenes no solamente narran historias que han sido sistemáticamente ignoradas y descalificadas por los medios de comunicación masiva, sino que ponen en perspectivas una estética representada en las artes de las imágenes.

Estas resistencias organizativas tienen como objetivo preservar la memoria y las historias, finalmente ocultas de los vencidos. Es decir, aspectos particulares y universales de aquellas comunidades que se encuentran al margen de las representaciones dominantes de las grandes industrias culturales, mediadas por un sistema capitalista de producción. De esta manera, el cine comunitario no solo actúa como un vehículo de expresión, sino que, también, contribuye a la descolonización de la mirada y de los inconscientes colectivos que perpetúan estructuras como el patriarcado, el racismo, el clasismo y el adultocentrismo (Botero, 2022). Al ofrecer una plataforma para la autorrepresentación, este cine empodera a las comunidades y enriquece el tejido cultural y social, promoviendo un diálogo crítico que busca propiciar un cambio en la valoración y el entendimiento de sus realidades.

El cine de las comunidades deviene fundamental como campo de lucha, permite que los individuos se configuren a partir de la creatividad y la imaginación política del reconocimiento de su propia subjetividad con el *Otro*. Esta toma de conciencia les capacita para expresarse, relacionarse y desvincularse de aquello que los limita, estructura y determina condicionamientos de identidad clasificada, brindándoles la oportunidad de reflexionar sobre sí mismos. Esta forma de realización, también, apuesta por el sentido crítico de los espectadores, proponiendo un diálogo de reconocimiento y libertad. A través de la práctica comunitaria se abren posibilidades que estos se conviertan no solamente en productores de imágenes para narrar sus propias historias (Díaz y Rinero, 2017), sino, también, en promotores de un diálogo crítico con la historia colonial que los relega a un pasado de salvajes sin historias.

2.2.2 Experiencias nacionales

La noción de comunalidad ha dado lugar a iniciativas como el Campamento Audiovisual Itinerante (CAI), promovido hasta 2017 por la asociación civil "La Calenda Audiovisual". Actualmente conocida como "Yi, Hagamos Lumbre", su origen se remonta a 2011, año en que también surgieron otros proyectos: la red de cines comunitarios "Aquí cine". Fue fundada por las productoras y directoras de cine Luna Marán, Mariana Musalem y Laura Ramírez. Con el objetivo de producir obras comunitarias y proyectarlas en una gira llamada "Noches CAI", el campamento ofrecía clases y talleres impartidos por maestros experimentados. Cada edición se desarrollaba durante tres semanas en una comunidad distinta del estado de Oaxaca. Convocaba a jóvenes interesados en el arte audiovisual, conformando grupos diversos provenientes tanto de zonas rurales como urbanas del norte y del sur del país.

La primera edición del campamento se realizó en Guelatao de Juárez, y en 2019 el CAI llegó a su octava y última edición en Santa María Albarradas, cesando su actividad debido a la pandemia que se recrudecería el año siguiente. El CAI contaba con grupos fijos de trabajo en animación, ficción y diseño sonoro, además de cursos de actuación y crítica cinematográfica, y también formó un grupo infantil dirigido a los niños de la comunidad sede. Entre las comunidades de la Sierra Norte que acogieron el CAI se encuentran Capulálpam de Méndez, San Juan Evangelista Analco y San Miguel Amatlán.

El núcleo del CAI se basa en la noción de comunalidad. En este marco participaron en las clases Jaime Martínez Luna y Yasnaya Aguilar, quienes aportaron su experiencia para sensibilizar a los participantes sobre problemáticas socioculturales del concepto comunidad y el imaginario del cine indígena, respectivamente. Los asistentes experimentaban de cerca los matices de la vida comunitaria, discutiendo y ahondando sistema de cargos, el tequio, la asamblea y la fiesta como mecanismos de cohesión social y trabajo por el bien común (Vizuet, 2020). Mientras desarrollaban este sentido crítico de colaboración, al mismo tiempo pensaban y luchaban para cuestionar y superar los mecanismos de violencia de la industria cinematográfica. Al sumergirse en un entorno que valoraba la colaboración y la autorrepresentación. Los participantes tuvieron la oportunidad de cuestionar los modos de mecanismos de violencia que tiene impresa la industria cinematográfica, re-imaginando, en consecuencia, su relación con el medio cinematográfico y la idealización que le acompaña.

Durante mi estancia en Guelatao realice servicio comunitario en el Cine Too. Mi tarea consistía principalmente en contribuir a una base de datos de los cortometrajes realizados durante las ediciones del CAI. De esta exploración puedo destacar los títulos *“Padiux”*, *“Tawä’äktäjk (Para el andar)”*, *“La semilla que sembramos”*, los cuales evocan cuestionamientos alrededor de la tradición y los vínculos comunitarios. También muestran una estética común en la mayoría de los trabajos que parte de una presencia sonora importante en la configuración de las atmosferas y el retrato del paisaje como un personaje más. Respecto a los temas, gran número de los cortometrajes abordaba narrativas relacionadas con sus antepasados, la tierra, la lengua y la música. Entre estos trabajos encontré el primer cortometraje de Casandra Casasola, titulado *“O’ojkin”*, y en donde se alcanza a distinguir la inquietud de tratar el tema de la ausencia paterna.



Figura 12 Sala del cine Too en Guelatao de Juárez, Oaxaca México, 2023. Foto: Karina González Vargas.

En la última administración del IMCINE a cargo de la directora y ex integrante del colectivo Cine Mujer, María Novaro, se ha volteado a ver el cine de las comunidades. En estas inquietudes surge el Estímulo para la creación audiovisual en México y Centroamérica para comunidades indígenas y afrodescendientes (ECAMC). Este es un programa de formación que al finalizar otorga un estímulo económico para la producción o postproducción. Orienta y estimula durante un año proyectos que destaquen por la calidad de su propuesta con temas de diversidad cultural y lingüística desde la mirada de su pueblo.

El objetivo de este programa es avanzar en la inclusión de pueblos indígenas y afrodescendientes en las diversas formas de creación audiovisual de manera individual y colectiva.

La propuesta busca alentar la formación y producción de cine con un sentido de comunidad, dentro de un marco de dignidad, igualdad, equidad y justicia. Cuenta con dos etapas: en la primera los proyectos seleccionados ingresan a un programa de formación en línea con duración de 120 horas. En esta etapa se trabaja en la creación de carpetas de producción y propuestas cinematográficas para aspirar a otros apoyos estatales, tales como el Programa de Fomento al Cine (FOCINE), el Estímulo Fiscal a Proyecto de Inversión en la Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE), el Programa Ibermedia y otros; en la segunda etapa los proyectos vuelven a ser evaluados y se seleccionan los proyectos que recibirán la orientación y el estímulo económico para incentivar la producción.

Para promover un cine diverso desde las comunidades, el análisis reflexiona sobre las relaciones de poder con las instituciones para poner una perspectiva crítica sobre las políticas del IMCINE. A pesar de las intenciones de fomentar la diversidad, estas iniciativas están mediadas, sujetas a la lógica institucional que busca su propia conservación, lo que puede llevar a la mercantilización y homogeneización cultural. En lugar de apoyar genuinamente la pluralidad las políticas institucionales reproducen, a pesar de las buenas intenciones, dinámicas de poder que integran las expresiones culturales dentro de un marco más comercial y estandarizado, contribuyendo a la perpetuación del control institucional sobre el sector cinematográfico, limitando como consecuencia el potencial transformador del cine comunitario.

Para destacar la producción cinematográfica desde la comunidad, pongámoslo en perspectiva. En 2023, se registraron 234 largometrajes en diversas etapas de producción: rodaje concluido, postproducción y finalización. La mayoría de estas producciones fueron de ficción, seguidas por documentales y, en menor medida, proyectos experimentales y de animación (Anuario IMCINE, 2023). De los largometrajes registrados, el 44% contó con algún tipo de apoyo público para su realización. En cuanto a la participación por género, el 26% de las películas fue dirigido por mujeres, ya sea en solitario o en codirección. Las mujeres también encabezaron el 65% de las producciones, escribieron el guion en el 39% de los casos y participaron como cinefotógrafas en solo el 21% de las producciones.

En el ámbito del cine indígena y afrodescendiente se produjeron siete largometrajes, mayoritariamente documentales, realizados por cineastas que se autoadscriben como indígenas o afrodescendientes, con Chiapas, Veracruz y Oaxaca como principales estados productores. Además, se gestionaron siete encuentros y compartencias dedicados a estos grupos, destacando

tres eventos itinerantes y cuatro con sedes en Ciudad de México, Guerrero, Oaxaca y Veracruz. Entre las iniciativas comunitarias, apoyadas por el Estímulo para la Formación Audiovisual Independiente en 2021 y 2022, se encuentran proyectos como el Laboratorio de experimentación y formación audiovisual *Alma de Casa*, el *Taller Jati Cine Comunitario* y *Tropivisiones: miradas de lxs h'akanules*. Podemos subrayar que estas experiencias han descentralizado y democratizado la formación audiovisual desde regiones marginadas.

En julio del 2024 se llevó a cabo la “Muestra de Cine de los Pueblos Originarios y Afrodescendientes 2024 (ECAMC)”. En ésta se destacó que la labor de IMCINE en los últimos seis años ha apoyado a las comunidades indígenas y afrodescendientes. Este evento, realizado del 6 al 31 de julio, comenzó con proyecciones en el Zócalo de la Ciudad de México los días 6 y 7. Continuó en la Cineteca Nacional de las Artes del 8 al 14 y se extendió a distintas sedes en el país: televisoras públicas y la plataforma *nuestrocine.mx*. La muestra incluyó funciones con presencia de los cineastas y una presentación del libro “Memoria ECAMC 2019-2024”, celebrando la diversidad cultural y lingüística reflejada en narrativas que recuperan cosmogonías, resistencias y desafíos comunitarios.

La programación incluyó obras proyectadas el 7 de julio: *Nyanga* (2023) de Medhin Tewolde Serrano y *La espera* (2021) de Celina Yunuen Manuel Piñón y *Mamá* (2022) de Xun Sero. Transmitida el mismo día; *Ndatu Savi. La suerte del agua* (2023) de Ignacio Decerega y Cristóbal Jasso, proyectada el 14 de julio; *A través de Tola* (2023) de Casandra Casasola, exhibida el 21 de julio; y *Ch'ul be, Senda sagrada* (2023) de Humberto Gómez Pérez, transmitida el 28 de julio, entre otras películas habladas en lenguas originarias como tsotsil, ñuu savi y zapoteco.

En este recuento de experiencias nacionales, también, considero a “Ojo de Agua Comunicación”, en donde realice entrevistas en julio del 2023. Esta es una de las organizaciones más destacadas en México en el ámbito de la comunicación comunitaria, y particularmente en Oaxaca. Fundada formalmente en 1998, aunque con raíces que se remontan al programa de Transferencia de Medios del Instituto Nacional Indigenista (INI) en los años 80, esta organización ha contribuido significativamente a la democratización de los medios audiovisuales entre las comunidades indígenas. Su labor incluye la producción y difusión de contenidos audiovisuales y sonoros que visibilizan las luchas, demandas y fortalezas de los pueblos originarios, promoviendo la defensa de derechos colectivos, la equidad de género y la sustentabilidad.

Además, “Ojo de Agua” ha jugado un papel crucial en la preservación de archivos audiovisuales comunitarios, trabajando en la digitalización y conservación de materiales históricos de gran valor cultural. A través de talleres, seminarios y foros, también, se han fortalecido capacidades locales, fomentando el desarrollo de narrativas propias desde perspectivas indígenas. Su enfoque integrador y su compromiso con la transformación social han convertido a “Ojo de Agua” en un referente esencial en el panorama de la comunicación comunitaria en México.

La colaboradora Paola Morales, a quien tuve la oportunidad de hacerle una entrevista, me proporcionó una visión desde la exhibición del cine comunitario. Desde 2015 “Ojo de Agua” lleva a cabo el proyecto “El lugar que habitamos”, una muestra de cine y radio comunitaria que incluye trabajos de diversas partes de Mesoamérica, como Guatemala, Costa Rica, Honduras, Nicaragua y hasta Cuba. En su primera edición en 2015, el cine comunitario todavía carecía de visibilidad, pero la muestra se propuso, precisamente, visibilizar los materiales realizados por cineastas indígenas. Las temáticas que abordaban estos trabajos —contaminación del agua, proyectos mineros, violencia contra las mujeres y migración— resonaban profundamente en Oaxaca, lugar donde se realizan las proyecciones. Uno de los mayores retos mencionados fue encontrar materiales que no cayeran en estereotipos racistas o clasistas, y que surgieran, genuinamente, desde los procesos internos de las propias comunidades.

A través de convocatorias y contactos ya establecidos se fueron recolectando cortometrajes, logrando que la primera edición incluyera proyecciones en Oaxaca, Cuba, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Para 2020, la muestra se consolidó como un festival no competitivo, donde no se premia a la “mejor obra”, sino que se reconocen los procesos de comunicación comunitaria de diversas organizaciones. En 2021, por ejemplo, se otorgó un reconocimiento a dos organizaciones que trabajan en el ámbito jurídico, legal y psicológico con mujeres que enfrentan violencia. El festival continúa hasta la fecha, adaptándose a nuevos desafíos como la pandemia y la escasez de recursos, pero explorando diferentes formatos para comunicar las inquietudes de las comunidades a través del cine y la radio. Sin embargo, uno de los principales retos ha sido la falta de formación de públicos, tanto en Oaxaca como en las comunidades. Los materiales que invitan a la reflexión y la crítica, pero no siempre captan el interés de una audiencia acostumbrada a consumir cine comercial.

Aunque el interés por estas proyecciones ha crecido con el tiempo, las limitaciones estructurales en Oaxaca revelan desafíos más profundos que trascienden lo técnico. La falta de

infraestructura afecta la calidad de las proyecciones, y restringe en consecuencia el acceso de la comunidad a una oferta cinematográfica diversa y continua. Esta carencia impacta especialmente en la formación de públicos, ya que la irregularidad en los horarios y la ausencia de una difusión adecuada dificultan la creación de hábitos culturales en torno al cine. Dicha situación limita el desarrollo de un ecosistema cinematográfico local afectando en primera mano a los artistas y colectivos que buscan compartir su trabajo en condiciones dignas. Si bien se han dado esfuerzos comunitarios y alternativos para contrarrestar estas limitaciones, la falta de apoyo institucional pone en riesgo la posibilidad de consolidar una industria cultural sostenible en la región haciendo que la exhibición sea poco sostenible a largo plazo.

Por estas materialidades ligadas al mercado de la técnica, en el siguiente capítulo se profundizará en las experiencias de las cineastas que enfrentan estos retos. Exploraremos sus estrategias para visibilizar en sus obras no solamente el tiempo de la persistencia colonial, capitalismo en las formas, sino, también, las contribuciones del tiempo a contrapelo de la historia en la creación de redes y alianzas que, creemos, fortalecen la exhibición y difusión de la estética en el cine indígena y comunitario. Así, esperemos que el “inconsciente estético” (Rancière, 2011) de imaginarios, puestos a disposición por las cineastas en imágenes culturales, permitan seguir explorando cómo las voluntades de cineastas y actores son, también, deseos de bienestar individual y colectivo en la crisis de la cultura; ilusiones en sensibilidades ancladas materialmente en detalles históricos dialecticos de mónadas comunitarias para con el *Otro*.

CAPITULO III: REALIZADORAS DE CINE EN DOS COMUNIDADES DE OAXACA

Introducción

Las experiencias, practicas, sentidos colectivos y resistencias de mujeres que se encuentran creando cine comunitario, disputan el sentido de lo que se ha concebido como la representación de los pueblos y comunidades. Frente a los procesos violentos, legitimados por las directrices patriarcales-coloniales-capitalistas de la práctica cultural, el estado y sus instituciones, su cine emerge desde la vida negando la pasividad y el conformismo. A través de sus narrativas y metodologías estas cineastas fomentan la escucha, la mirada y colaboración de sus comunidades.

Históricamente las mujeres, y en particular las mujeres indígenas en Oaxaca han sido representadas a través de una lente patriarcal que las reduce a objetos pasivos, moldeados por contenidos ideológicos que refuerzan estructuras de dominación. La contradicción es clara: mientras que la mujer indígena es presentada como poderosa por su conexión con la tradición, también es domesticada y confinada dentro de esta misma tradición, perpetuando estereotipos que se sostienen en complicidad con un público que ha sido condicionado a aceptar estas representaciones. Las cuales están sostenidas por una colectividad de subjetividades de los directores, fotógrafos y escritores que legitiman un “ornamento de masa” incansablemente.

Como lo mencione con Siegfried Kracauer (2008), en mi primer capítulo, este proceso de adoctrinamiento son variaciones culturales de imágenes en los campos de batalla de la historia, lugares de memoria, usos múltiples contradictorios de luchas contra la uniformización abstracta del “principio de realidad” (Marcuse, 1993). En otras palabras, en las imágenes de cuerpos y subjetividades del “hombre unidimensional” se manifiestan con el lenguaje artístico tensiones y conflictos de clase, lugares donde se expresan, a pesar de todo, constelaciones simbólicas de la estética de *Eros* como “principio del placer”; deseos y experiencia utópica de lo político en las comunidades con el *Otro* (Marcuse, 2002).

Así, en este capítulo reviso cómo las realizadoras oaxaqueñas cuestionan y dismantelan las representaciones tradicionales. Mostrando por medio de sus narraciones qué es lo que les interesa, les preocupa y aman ponemos en proyección las posibilidades de una estetización de la vida política en tensión con la materialización política del sistema espectacular del mercado que gentrifica y vacía de sentido la vida colectiva. Su forma de mirar es una mirada comunitaria que refleja una subjetividad con representaciones propias. Las experiencias concretas de estas cineastas

celebran la diversidad y complejidad de la experiencia cultural femenina en Oaxaca, pero sin cerrar completamente las posibilidades estéticas en los juicios de una época sobre sí misma. A través de entrevistas y análisis contextual de sus obras se devela el proceso de creación colaborativa que caracteriza al cine comunitario, subrayando la importancia de conservar o poner en movimiento lo aparentemente superficial en las formas concretas de un sistema político comunitario.

El campo del cine comunitario enfrenta, como cualquier otro, sus propias contradicciones y limitaciones en las relaciones de propiedad. Las historias y las imágenes que capturan tienen la capacidad de reflejar antagonismos y tensiones históricas. Como menciona Matamoros (2020), también, transmiten, a través de imágenes cultivadas en los márgenes de combates de la historia la inmanencia del tiempo efímero e invisible de minúsculas resistencias. Luchas y conflictos que subyacen en las relaciones de poder aparecen en las significaciones de lo negado. Como se vio en los capítulos anteriores, a través de la legitimidad de la representación que otorga la industria cultural a las imágenes cinematográficas hegemónicas se trastoca la forma dominante con imágenes de recuerdos en la memoria de los pueblos.

Mi intención es tener una suerte de imagen polifónica sobre las formas en las que los saberes comunitarios, las concepciones de las realizadoras y sus relaciones creativas se ponen en juego en torno a su expresión artística. Subvirtiendo así las lógicas industriales, tales como la hiperespecialización y centralización de las prácticas culturales, disputan la posibilidad de democratizar los medios de producción. Al mismo tiempo, me interesa dar cuenta de cómo esta práctica que emerge en tensión con un sistema capitalista, aún con sus propias contradicciones, promueve, alimenta y sostiene vínculos comunitarios que hacen posible desde dinámicas colectivas el mantenimiento y reproducción de la vida.

En concordancia teórica de imágenes dialécticas con Walter Benjamin y Siegfried Kracauer con su teoría del cine, nos situamos para destacar cómo las imágenes son participes de la propaganda en los simulacros del poder que subsumen en los escenarios del sistema económico capitalista mítico a las identidades. Sin embargo, como lo veremos durante este capítulo etnográfico, al mismo tiempo que son expresiones ideológicas de la forma institucionalizada son, también, manifestaciones dialécticas de una filosofía de vida cotidiana en los espacios sociales comunitarios. Aunque leves minúsculas resistencias en dichas fenomenologías sintomáticas del “principio de realidad” existen representaciones significativas del tiempo dialectico de una

metafísica o utopía a contrapelo de la historia en relaciones con la naturaleza y ecos sonoros (Matamoros, 2017).

Fueron las propias relaciones sociales de mis entrevistados en Oaxaca, con quienes empecé a dialogar, las que me encaminaron a considerar experiencias heterogéneas, porque desde el inicio se me preguntó: ¿qué cine, hecho por cuáles mujeres? Pensando en que no todo el cine realizado por mujeres puede encasillarse en un tipo materializado por el mercado, y que no todas las mujeres ni las mujeres indígenas configuran una categoría cerrada. Esto me llevó a explorar aquellos significados que carecen de nombre o permanecen ocultos en las profundidades de una historia negada, pero que, aunque invisibles, se manifiestan silenciosamente a través de la belleza inherente en palabras y lenguajes, representando sensibilidades únicas en las imágenes del cine comunitario.

En sintonía con lo anterior y como mencioné antes, una de las principales herramientas metodológicas por las que opté para realizar esta investigación fue la observación participativa en la “Compartencia de cine y comunicación comunitaria”. Por eso, en el primer apartado, hago exposición de mis apuntes autoetnográficos de la experiencia vivida en el año del 2023, del mes de julio a agosto, en el municipio de Guelatao de Juárez. Aquí narro cómo es la transmisión y discursos de los que se despliega un cine autonombrado comunitario. También comparto mis impresiones sobre la experiencia vivida en la comunidad, explorando las conexiones que, en particular, logré identificar entre la vida cotidiana y la práctica cultural que allí se desarrolla. En el segundo apartado, busco entrelazar las voces de diversas fuentes, en particular las de cuatro realizadoras que han compartido conmigo, y con otras personas, relatos sobre sus trayectorias en el cine. Su visión parte de distintos frentes siendo dos directoras, una cinefotógrafa y una actriz. Me aproximo a las formas en que estas mujeres ejercen una capacidad política que les permite gestionar sus propios procesos de identidad y memoria. Asimismo, destaco cómo sus prácticas ofrecen una mirada renovada sobre lo indígena, construida desde adentro y enraizada en sus propias experiencias y visiones.

3.1 Apuntes autoetnográficos

Para mí es muy importante narrar en primera persona el descubrimiento de otra forma de realizar cine. La presento como una negación de la idealización histórica de un oficio que justifica sus violencias inherentes en la clase y el género. Por esto me interesa poner en un primer plano qué implicó en términos de la construcción de mi objeto de estudio la estancia en Guelatao de

Juárez en Oaxaca durante un mes y medio. Esto, como nos indica María Patricia Castañeda, significa reconocer a las mujeres como sujetas cognoscibles. En los resultados de una etnografía feminista se reconoce en primer lugar a las mujeres sujetas, capaces de producir un conocimiento situado y denotar su existencia a partir de la definición de sus cuerpos dotados de significación. Castañeda, 2012: 237). Pienso que esto termina evidenciándose en la práctica artística, los actos vitales cotidianos y la experiencia de la investigación.

La ruta metodológica está planteada desde la etnografía, una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva interna de sus miembros (Guber, 2001:11). Para desarrollar esta sección de la investigación, la base fue el trabajo de campo y la observación participante para entender algunas cuestiones de la práctica y principalmente el tiempo en sus formas de transmitirla. La participación, pone el énfasis en la experiencia vivida por la investigadora, apuntando al objetivo de situarse dentro de un lugar determinado.

Llegué a Guelatao el 2 de julio del año 2023, en uno de los taxis que suben desde el sitio en la capital. El viaje duró aproximadamente una hora. Llegué por una calle principal. Donde, precisamente, casi al inicio, se encontraba el hostel y comedor *Yela Too* de la familia Méndez Morales, quienes me alojaron. Casi frente a la casa, cruzando la calle, se encontraba el *Cine Too*, y una cuadra más adelante la plaza cívica que antecede a la laguna. La familia que me acogió es grande y conformada por siete hijos, dos varones y cinco mujeres. Las interacciones cotidianas en el comedor me dieron la oportunidad de conocer a toda la familia, incluyendo a yernos y los cinco nietos.

La estancia, además de ser un medio para cumplir la investigación aquí propuesta, fue una experiencia muy positiva en términos afectivos. La acogida de la familia y sus allegados estuvo siempre rodeada de un trato cordial y una curiosidad mutua. Un mes después de mi llegada, se unió mi hermano menor, Braulio, quien también tiene interés en el cine, para tomar dos de los cursos. Su entusiasmo y disposición fueron bien recibidos, y juntos compartimos el aprendizaje, las tareas cotidianas, las celebraciones y la vida familiar.

El primer taller: “De la historia personal a la historia comunal”, fue impartido por Selene Galindo, integrante de la *comunidad O’dam* (tepehuana) del sur de Durango y parte de *Yi Somos Lumbre*. Ella es licenciada en antropología social por la ENAH y egresada de la maestría de cine documental por la UNAM. Estudió cine en el *Campamento Itinerante* y actualmente se encuentra

en posproducción de su primer largometraje de animación “*Gu Juk gio Gu Yooxi*”. Es fundadora del *Circuito de Cine y Arte Sierra O’dam* (CCASO), espacio itinerante de formación y exhibición audiovisual.

Durante cuatro sesiones participamos en total seis alumnos con edades entre los 19 y los 28, pertenecientes a las comunidades cercanas del distrito de Ixtlán. El objetivo de este taller consistía en reconocer la diversidad en las historias y de los procesos para contarlas. En la primera sesión se exploraron las historias de vida de los participantes y analizamos los colectivos que han configurado estas experiencias en la producción de imágenes con sus contenidos sociales, culturales y políticos. De forma grupal se realizó una línea de tiempo colectiva que entrelazaba eventos significativos de las vidas de todos, generando significados compartidos y proporcionando una visión de la diversidad en las trayectorias personales.

Como resultado de cuatro semanas de trabajo se produjeron seis cortometrajes que trataban temas como la migración de la comunidad a la ciudad, la infancia y el proceso creativo en sí mismo. Las consignas de las primeras clases fueron orientadas a instaurar una forma de escritura libre, desapegada a la estructura del guion cinematográfico y colocando en el centro el reconocimiento de nuestro lugar de nacimiento, la familia y qué y quiénes se reconocían como comunidad. La facilitadora nos explicaba cómo el término "comunidad" puede ser muy ambiguo, ya que puede ser interpretado de diversas maneras: como el grupo o lugar en el que nacimos y pertenecemos y como una forma de vida y organización de pueblos autodenominados como *comunidad*. En el contexto del cine, se relacionaba esta categoría con un enfoque de creación que busca distanciarse de las prácticas verticales marcadas por violencias y rigidez jerárquica.

Después de un panorama general, Selene recalcó al grupo la importancia de construir historias y narrativas distintas al paradigma aristotélico. Para ella las historias no deberían tener final, pues pertenecen a procesos de continuidades permanentes, pensar lo opuesto limita la forma de pensar y conceptualizar la historia y las identidades que, podríamos decir, muchas veces son expresiones de vidas dañadas o mutiladas por las lógicas de la mercancía o la industria de la cultura para huestes acondicionadas en los placeres de los “cuarteles” para el consumo (Adorno, 2004). Estas reflexiones invitan a pensar en las narrativas como flujos inacabados expandiendo la forma de conceptualizar el tiempo, las relaciones y las transformaciones sociales en la misma forma establecida por las imágenes estetizantes de lo político del poder, la ideología y la publicidad racista de persistencia colonial.

Otra parte importante, fue cuando hizo hincapié en la importancia de dignificar a todas las personas que son retratadas. Las historias previamente contadas sobre los pueblos han generado visiones sesgadas de sus realidades, retratándolos desde lugares subsumidos en el atraso, la marginalidad y la pobreza. Esto desemboca en la idea de que crear una representación audiovisual requiere posicionarse y considerar además de la persona retratada ¿a quién le estamos contando la historia? Aunque una película pueda aspirar a alcanzar a “todas las audiencias”, es crucial considerar que no todas las narrativas son universales, ni deben pretender serlo. Cada historia tiene un destinatario específico, ya sea una persona, un grupo o una comunidad, y reconocer esto es fundamental para construir relatos responsables y significativos.

A partir de atender estas cuestiones y de pensar la narración desde un lugar en primera persona, se afirma un ejercicio necesario para nombrar, como lo mencionamos anteriormente, a aquellos que no han sido nombrados. Selene menciona un latente miedo a la diversidad y a la complejidad. Según su postura no necesitamos abonar a la historia universal, en donde los héroes, subsumidos por la historia de los vencedores, resaltan. Señala que las grandes figuras seguirán apareciendo en los libros y en nuestras vidas porque ya forman parte de una memoria histórica. Por eso, la historia narrada desde las personas invisibilizadas es una forma de existir y tomar presencia en un escenario político y social.

Para finalizar este taller entregamos un producto final, que más tarde sería un cortometraje a partir de un guion que creamos partiendo de una historia personal. En mi caso, trate sobre una ocasión en la que mis padres se olvidaron de recogerme en la escuela. El tema de fondo era la vulnerabilidad de la infancia y las dificultades de ser niño en un espacio construido por y para los adultos. Para ilustrar esto, escribí un texto corto y le pedí a Arturito y sus padres, uno de los nietos de la familia Méndez, colaborar conmigo. Ante la respuesta afirmativa juntos trabajamos durante una semana en hacer grabaciones y reflexiones sobre el escrito.

En este video Arturito leyó el texto que ambos escribimos, también me respondió una serie de preguntas que me formulé sobre la infancia. Sus respuestas aparecen en voz en off en el cortometraje. En lo audiovisual ambos nos encargamos de grabar imágenes de lo que nos interesaba del entorno y nos intrigaba. Este fue un ejercicio muy libre en el que mi colaborador me exponía en sus respuestas como discernía de mis preconociones sobre la infancia, y en el que también me sugería que imágenes grabar y cómo hacerlo. Finalmente, terminé realizando un montaje con

las imágenes para concretar un corto de alrededor de cinco minutos. Resulta importante señalar que en los créditos se menciona a Arturito como co-creador.



Figura 13 Fotograma de producto final del taller “De la historia personal a la historia comunal” impartido por Selene Galindo. Foto: Karina González Vargas.

El segundo módulo del seminario se titulaba: “Sonido Comunitario”. Fue impartido por Eloísa Díez, guionista, documentalista y sonidista con más de 30 años de experiencia en el ámbito sonoro (en producción radiofónica, sonido directo, diseño y formación en sonido). Se ha especializado en el diseño e implementación de procesos de creación comunitarios, participativos y colaborativos para la transformación social con enfoque de género. Se asume feminista y ha trabajado en la formación y creación de narrativas transformadoras de y sobre mujeres. Es cofundadora de la organización feminista de producción *La Sandía Digital*. A este módulo asistimos aproximadamente diez alumnos con intereses varios.

La propuesta de este módulo era mostrar la escucha como una forma diferente de (re)conocer el mundo. Identificando cómo el entorno nos habla de la historia y los afectos de los espacios, se invitaba a pensar lo sonoro como un territorio conformado por lugares, conflictos, individuos diferentes, vínculos, costumbres y tradiciones. Los paisajes sonoros se encuentran conformados por diferentes marcas que son esos sonidos particulares que nos hacen dar cuenta que estamos en un lugar y no en otro. Las actividades del taller fueron las siguientes: sesión de escucha activa en la laguna de la comunidad; técnicas de microfoneo; capacitación en el uso de *software*; ejercicio de grabación en la comunidad.

Ante cualquier sonido la pregunta detonante era ¿De qué me está hablando? ¿De qué relaciones socioculturales, conflictos, carencias y privilegios habla cada sonido? El fenómeno sonoro de la escucha es físico, pero también es cultural. La escucha nos habla de un espacio, permite establecer relaciones y evocar. Por ejemplo, el sonido de las aves en un contexto urbano puede significar la hora de salir durante la madrugada para tomar un transporte de personal, y en otro lugar puede evocar otro tipo de rutinas asociadas a la siembra.

Eloísa señalaba que cada sociedad construye e impone un modelo sensorial, en donde cada uno de los sentidos tiene un valor diferente y capta diferentes evocaciones. En este nivel *meso* se puede analizar cómo se conforman las comunidades acústicas y cuáles son las voces habilitadas para hablar y cuales son afónicas. En un nivel *micro* podemos pensar en biografías sonoras, las cuales marcan los sonidos importantes de la historia personal y su conexión con la vida privada. Por ejemplo, recordemos que Ángeles Cruz trabajaba de la mano de su hermano Román para darle atmósfera a sus cortos, pues comentaba ella que al compartir la infancia “tenemos el mismo universo sonoro”.

Finalmente, el sonido comunitario tiene que ver con las comunidades acústicas, las cuales son construidas socialmente y contienen sonidos que crean vínculos o expresan pugnas; ella preguntaba: ¿Cómo mi pertenencia a ciertas comunidades puede hacerme escuchar diferente? ¿El sentido de la escucha puede influir en hacerme sentir parte o excluido de una comunidad? Por ejemplo, en el caso de los niños hay una escucha que parte desde una altura más baja, esto puede excluir de las discusiones adultas, y acercar a otro mundo más sensorial.

El tercer módulo se titulaba “Fotografía para cine” y fue impartido por Carlos Taboada, un experimentado cinefotógrafo con una trayectoria en la industria audiovisual mexicana y estadounidense. Parte de su experiencia se despliega también en la televisión mexicana y en el registro de conflictos civiles en El Salvador. Actualmente vive en el Istmo de Tehuantepec. Este módulo tenía el objetivo de mostrar a los alumnos las reglas de los parámetros narrativos hegemónicos con la intención de apropiarse de las herramientas técnicas y adaptarlos a los trabajos propios. Fue primordial tener en claro qué se quería decir y a quiénes, ya que la imagen se manejó como un lenguaje independiente. Participamos aproximadamente siete alumnos y resultaron ejercicios de composición y fotografía básicos que, por lo demás, fueron bastante enriquecedores.

Durante la experiencia etnográfica me di la oportunidad de sorprenderme, pues me acerqué a un territorio desconocido con nociones básicas que, en la realidad concreta, tomaron otras

formas. Participé en las múltiples actividades que existen en las prácticas cotidianas y extraordinarias de los procesos comunitarios. Si el principio básico de la etnografía es reconstruir el punto de vista de los sujetos (Jaramillo y Del Cairo, 2013), considero que estas vivencias me permitieron deconstruir con un referente empírico el objeto de estudio. Dentro de mi experiencia en la comunidad se construyó un referente empírico que me permitió darme cuenta que me encontraba estudiando un objeto que se construye y reconstruye permanentemente a partir de la experiencia con la naturaleza en comunidad.

Habitar, repensar y *apropiarme* de mi encuentro con estas comunidades de Guelatao me ayudó a pensar y concluir que las dinámicas y las relaciones sociales del sitio son complejas y vastas y que están atravesadas por una historia que no se devela tan fácilmente desde una práctica cultural concreta. Sin embargo, pudimos observar que la forma en la que están construidas las relaciones sociales y los procesos familiares hacen que las participaciones en las producciones no sea solo una simple colaboración, sino que se encuentra teñida de lealtades y tensiones intergeneracionales de memoria entretejida con tensiones y conflictos de la historia.

La escucha de testimonios y la participación en estos encuentros fueron claves para dar cuenta de cómo las relaciones sociales se organizan alrededor de la realización cinematográfica. Los actores involucrados exponen un sentido de compromiso importante y son conscientes de que la creación de imágenes en un contexto comunitario está profundamente ligada a procesos de formación y apropiación de las tecnologías y recursos. Esta práctica representa una lucha constante, creativa y colectiva; y por ello de comprensión que el cine comunitario debe darse en su pluralidad. Las interpretaciones que aquí se presentan no hablan de todas las producciones de cine comunitario, pero ponen en perspectiva las dificultades y momentos de esperanza que estas películas contienen.

El cine comunitario no solo enfrenta desafíos técnicos o narrativos, sino también el tiempo en la forma que es percibido y valorado dentro de las comunidades que lo producen y lo consumen. En relación con la recepción del cine comunitario al interior de las comunidades descubrí por medio de la entrevista y reflexiones de Luna Marán que las personas otorgan un valor muy alto a su tiempo, priorizando actividades que consideran más relevantes, productivas o accesibles. Muchas veces, el cine no ocupa un lugar central en sus intereses o rutinas (comunicación personal, 10 de agosto de 2023). Esto no solo tiene que ver con la falta de recursos o tiempo para participar en actividades física y emocionalmente demandantes, sino también con las preferencias culturales

y sociales que predominan en estas comunidades. Por ejemplo, el deporte y la música suelen ser áreas de mayor atención, ya que están profundamente arraigadas en las prácticas cotidianas y ofrecen una conexión inmediata y colectiva con la comunidad. En contraste, el cine, aunque apreciado, puede percibirse como menos urgente o prioritario en su vida diaria.

Este panorama pone de manifiesto la tensión inherente del cine comunitario entre su dimensión artística y sus aspiraciones sociales. Mientras que la creación cinematográfica busca visibilizar historias y problemáticas locales, muchas veces puede tener un impacto cultural no tan inmediato y tangible. Sin embargo, esta misma tensión puede interpretarse como una oportunidad para reimaginar el rol del cine comunitario, adaptándolo a los intereses y necesidades de las comunidades, explorando formas más participativas e integradas que dialoguen con otros campos, como la música o el deporte. La creación cinematográfica no solo es un acto artístico para el consumo vaciado de sus contenidos, sino también un proceso político profundamente arraigado en las dinámicas y necesidades de la comunidad y la naturaleza que los entorna. La clave está en reconocer que el cine y sus imágenes tienen posibilidades de integrarse como una herramienta con el alcance de enriquecer las formas ya existentes de expresión y cohesión comunitaria. En otras palabras, como afirma Walter Benjamin (2003) en la obra del arte en tiempos de reproducción técnica, las imágenes en movimiento devienen por asociación con la realidad una metamorfosis para el *choc* y la acción política de los espectadores con las constelaciones de la historia en el presente.

3.2 Dos territorios

En este apartado quiero destacar la potencia de la práctica comunitaria en dos lugares de Oaxaca, uno de ellos es el ya mencionado Guelatao de Juárez ubicado en la sierra Juárez antes Sierra Norte y en el municipio San Miguel el Grande, en la comunidad de Villa de Guadalupe.

Guelatao de Juárez

Guelatao se localiza en la sierra norte del estado de Oaxaca a 60 km de la capital. Perteneció al distrito de Ixtlán y una comunidad de origen zapoteco. Es conocida a nivel nacional por ser la cuna del presidente Benito Juárez. Su nombre proviene de los vocablos *guiela* que significa laguna y *tao*, que significa sobrenatural, o encanto. Desde 1937 fue declarado municipio libre por el

presidente Lázaro Cárdenas. Actualmente se registra una población de aproximadamente 600 personas, de la cual la mayor parte ya no habla su lengua originaria, el zapoteco.



Figura 14 La “Laguna encantada” de Guelatao de Juárez, Oaxaca, agosto 2023. Foto: Karina González Vargas.

La comunidad de Guelatao es un lugar de confluencia y tránsito en el que diversas poblaciones, entre ellas zapotecas, chinantecas y mixes, dialogan desde la semejanza de sus formas de organización comunitaria. Además, ha sido un lugar de intervención constante del gobierno del estado, lo que ha generado un desarrollo más acelerado en el pueblo. Hace setenta años, por ejemplo, fue "cambiado" cuando se eliminaron las casas tradicionales para construirlas de tabicón, un cambio que, en lugar de mejorar, empobreció y afectó la identidad del pueblo.

En los ochenta Guelatao encabezó un movimiento para recuperar los bosques, concesionados a una empresa para estatal por López Portillo. Después de anunciar sin ningún tipo de consulta que se había renovado este decreto por otros 25 años, se organizaron 26 comunidades de la región que rechazaban la concesión que el gobierno federal otorgaba a las fábricas de papel de Tuxtepec. Jaime Martínez Luna encabezó esta movilización de las comunidades. Se empezaron a hacer asambleas, trajeron a abogados de fuera, comunicólogos y otros especialistas. Se consolidó lo que Benjamin Maldonado (2002) denomina las primeras organizaciones etnopolíticas. Finalmente, se logró mediante amparos legales que cada comunidad manejara sus bosques. En 1982 la ODRENASIJ, recomendó que cada comunidad se hiciera cargo del manejo, la comercialización y el procesamiento de su propia madera (Pérez, 2017:36).

Esta lucha contribuyó a la generación de medios de comunicación en la región. El primero de ellos fue la emisora de radio XEGLO: “La voz de la sierra”. Esta emisora se enfocaba en la difusión de mensajes que expresaban las problemáticas que preocupaban a las poblaciones zapotecas, mixes y chinantecos; además la radio fue una herramienta útil para la consolidación de la acción política en las comunidades. El surgimiento del proyecto de radio fue el inicio para la articulación de un largo proceso de comunicación comunitaria desde los cuales buscaban representarse a sí mismos, lo que implicaba hacer visible su pensamiento mediante su voz y su mirada.

Después se inauguró el primer canal de televisión indígena, “Canal 12 Nuestra Visión”. Estaba encabezada por los antropólogos zapoteca y mixe Jaime Martínez Luna y Floriberto Díaz, quienes, como se mencionó en el capítulo segundo, dieron forma a la categoría de comunalidad, entre muchos otros aportes. Se conformó un equipo de trabajo que colaboraba tanto en la producción y formación, además de un grupo de actores infantiles entre los que se encontraba Luna Marán. Con la ayuda de la radio se desplazaba la sala de estar privada a un lugar público, una forma estéticamente seductora de imágenes con efectos en el ornamento de masa con el *Otro*.

De esta forma, la radio, enseguida el video y la televisión emergieron como medios de comunicación que motivaron la movilización y organización de la población para “cultivar la imagen” capaz de desarrollar de las fuerzas míticas de lo zapoteco líneas de estetización de la vida política. Adyacentemente a los documentos de lucha, la comunicación comunitaria comenzó a usarse para documentar y denunciar la problemática ambiental y social derivada de la deforestación y la privatización de los recursos naturales. Según me comentó en una entrevista Tonatiu Díaz (7 de julio del 2023), quien llegó a colaborar en la planificación de los episodios, hacían reportajes sobre medicina tradicional, historia de las comunidades y los procesos para el cierre de mineras que afectarían el territorio. También buscaban la movilización y organización de la población, implicando una gran tarea de educación comunitaria con los niños, todo alrededor de la identidad serrana, la defensa de la tierra, los bosques y el agua. Contar con medios de comunicación fue una forma que garantizaría la prevalencia de la comunalidad como modo de producción del espacio para hacer vida.

Según la misma Luna Marán, la representación e Guelatao comenzó, posiblemente con mucha inexperiencia y cierta ingenuidad, reproduciendo los paisajes de José María Velasco. Sin embargo, poco a poco fueron descubriendo el poderoso potencial del discurso de la imagen. Fue

hasta inicios de los 90 que los propios zapotecos empezaron a buscar su propia representación. Primero en 1989 con el uso de la radio, y después en 1994 con el levantamiento zapatista. A respecto Santana Navarro (2014) señala que, y tras la declaración como municipio libre “la gente que habitaba las tierras de Guelatao buscó a toda consta conseguir su propia identidad como pueblo serrano – aún bajo el asedio de las autoridades distritales-, solicitando, exigiendo y reivindicando su propio ser como pueblo más allá de la figura de Juárez” (Navarro, 2014:22).

Durante esta época surgieron otras organizaciones que continuaron las acciones comunicativas y de desarrollo personal emprendidas anteriormente, como el caso de la *trova serrana* encabezada por Jaime Luna Martínez, quien a través de la música narraba las vivencias de la comunidad. Asimismo, con el surgimiento de la fundación “Comunalidad A.C.” se incorporaron nuevos proyectos artísticos comunitarios, que brindaron otros recursos comunicativos para autorrepresentarse. Uno de ellos fue la fotografía, el cual comenzó con la habilitación de un laboratorio de fotografía con egresados de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); entre los cuales se encontraba Tonatiuh, mencionado previamente. A raíz de esta experiencia en 1999 se desarrolló un taller impartido por la fotógrafa Mariana Rosenberg, colaboradora de diversas revistas especializadas, tuvo como resultado la conformación de una exposición colectiva: “La mirada interior”. Luna Marán fue una de las participantes y ganó un premio a nivel nacional.

Villa de Guadalupe

La localidad de Villa de Guadalupe Victoria se encuentra situada en el Municipio de San Miguel el Grande, perteneciente del Distrito de Tlaxiaco del Estado de Oaxaca. Es una comunidad mayoritariamente indígena ubicada en la alta montaña con 460 habitantes aproximadamente. Su nombre mixteco "Ndua Jito'o" significa "llano con dueño", y su denominación actual honra al primer presidente de México, Guadalupe Victoria. La economía local está dominada por actividades agrícolas, el trabajo en madera y la explotación de recursos naturales como madera, arena y piedra.

La participación de la comunidad, incluidos los niños, en estas actividades refleja una profunda conexión con sus tradiciones y responsabilidades familiares. Además, la tradición y cultura se preserva a través de la celebración de festividades religiosas, como la dedicada a la

Virgen de la Candelaria. Villa de Guadalupe Victoria es un lugar donde se promueven diversas actividades, entre ellas la música, el deporte y la gastronomía. A pesar de enfrentar desafíos como la marginación y el rezago social, la comunidad trabaja por integrar su rica herencia cultural con el desarrollo social y educativo.



Figura 14 Zócalo de Guadalupe Victoria.

En la comunidad de Villa de Guadalupe se vive actualmente un momento intenso de violencia. El año pasado sus pobladores fueron atacados con armas, en total murieron ocho personas. Este es un conflicto agrario entre dos comunidades que son vecinas, San Miguel y Llano de Guadalupe, latente al menos desde 1942 y que continua así hasta la fecha. Esta confrontación ha tenido momentos de alta y baja, pero en este año de 2024 se avivó todo, porque a partir del primer ataque el 5 de mayo del 2023, la violencia no ha cesado. (Cinétnicas, 2024)

En esta fecha ocurrió un conflicto en medio del bosque de ocotales que se extiende en la región mixteca. El enfrentamiento se concentró en una comunidad llamada Lázaro Cárdenas. Desde ese entonces las personas de Lázaro Cárdenas estaban haciendo un llamado a las autoridades y vecinos pidiendo ayuda. A partir de esto, se resguardo con elementos de la guardia nacional y la policía estatal, pero la violencia no ha menguado y apenas un año y medio después de este primer evento de enfrentamiento se presentó el gobernador en el pueblo, menciona Ángeles Cruz en El lugar que habitamos (2024).

El segundo ataque ocurrió el miércoles 22 de noviembre de 2023, cuando se perpetró una emboscada que resultó en la muerte de seis personas, entre ellas el hermano de Ángeles, Román Cruz Murillo, así como dos agentes de la Agencia Estatal de Investigaciones de la fiscalía general

de Oaxaca. Esta emboscada ocurrió en el Paraje Santuario de las Aves de San Miguel el grande, Oaxaca. Hasta el día de hoy solo han detenido un autor intelectual. El 17 de julio se registró un tercer ataque, durante el cual varias casas y decenas de árboles fueron incendiados. Los pobladores de San Miguel lamentaron la pérdida de flora y fauna, condenando el acto (Cinétnicas, 2024).

Aunque los pobladores, incluyendo a la directora Ángeles, se han pronunciado contra el gobierno, este los ha revictimizado y le han negado el acceso a la justicia. El 22 de julio la cineasta se pronunció públicamente en la inauguración de la Guelaguetza. Desde los palcos se manifestó pacíficamente. Varias personas trataron de obstaculizar su propuesta, cubriendo con sombreros el mensaje de su playera que decía “Soy Ángeles Cruz directora de cine soy de la comunidad San Miguel el Grande, Tlaxiaco, ¡ayuda!”.

En la actualidad, Ángeles Cruz revela que no cuenta con la seguridad suficiente para volver a filmar en su pueblo. Para la cineasta, el territorio no solo es un espacio físico, sino un elemento fundamental que atraviesa y da vida a sus historias. Sin embargo, reconoce que, en este momento, el riesgo de perder ese territorio también significa el riesgo de perder la vida, debido a la falta de seguridad y a la incapacidad del gobierno para garantizar una existencia libre de violencia. Actualmente la gente de la comunidad Lázaro Cárdenas esta desplazada, sin condiciones de seguridad ya que nadie les puede garantizar la vida (Gobierno del Estado de Oaxaca, 2024). Cruz reflexiona sobre el papel de los cineastas en este contexto. Destaca que su labor radica en dirigir la mirada hacia aquello que les atraviesa el alma, en la importancia de contar sus historias y de enunciarse desde el gozo de crear sus películas. “No nos van a quitar esto”, afirma con determinación, señalando que, aunque puedan ser desplazados territorialmente, continuarán creando cine en sus territorios imaginarios, reafirmando así su identidad y resistencia (*La Jornada*, 2024)

3.3 Miradas comunitarias en femenino

Durante mi estancia en Guelatao pude conversar el 10 agosto del 2023) con Luna Marán y Cassandra Casasola. En este periodo, también, tuve dos entrevistas a distancia con Myriam Bravo, a la cual ya le precedía un primer contacto en mayo del 2023. En el caso de Ángeles Cruz, el rastreo de su información se consiguió a través de los materiales audiovisuales que circulan sobre ella y su cine. El rastreo de la información partió de conocer sus procesos de realización y su

vinculación con los procesos propios de cada comunidad, así como las relaciones que entablan con los pobladores al momento de realizar una película. También me intereso, aunque de manera más breve, abordar sus trayectorias de vida para llegar a ese posicionamiento que termina siendo ante todo político.

La apuesta de las mujeres, desde la *representación comunitaria*, resalta sus visiones del mundo, sus propias preocupaciones y saberes heredados de los orígenes de las lenguas ligadas a las comunidades. Estas son respuestas ante una crisis de representación entendida como la invisibilización o distorsión sistemática de las experiencias, voces y realidades de identidades marginadas dentro de los discursos dominantes. Esta crisis niega las experiencias otras y por consecuente su derecho a la autorrepresentación. Por esto, ellas buscan entre múltiples reivindicaciones que se reconozcan las experiencias y formas de conocimiento que han sido silenciadas históricamente como estrategia del proyecto civilizatorio.

Entendamos la experiencia como algo que el individuo vive con el cuerpo, (Williams, 1983: 127), que no puede ser escindida ni del sentido, ni del horizonte de referencia que rodea al individuo que la vive, es decir, de su cultura y contexto en el que se desarrolla. La experiencia además de entenderse como registro de datos sensoriales está conectada con el conocimiento, implica sentido; es, en sí, un proceso semiótico. No se da en un vacío, sino en una situación concreta, marcada por un tiempo y un espacio histórico determinados. Así, aunque experiencia termina siendo subjetiva, no personal, Teresa de Lauretis, por su parte, propone entender la experiencia como el proceso constituyente de la subjetividad a través del cual:

“Uno se coloca a si mismo o se ve colocado en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo (referido a uno mismo u originado en él) esas relaciones – materiales, económicas e interpersonales – que son de hecho sociales y, en una perspectiva más amplia, históricas (de Lauretis, 1992: 253)

La experiencia implica un posicionamiento en relación con el conjunto de circunstancias que son percibidas y aprehendidas por el sujeto. (Colaizzi, 2007:30-31). En este caso pondré en perspectiva las experiencias de Luna, Ángeles, Casandra y Myriam. Ellas son cuatro mujeres muy diversas en un Oaxaca contemporáneo, que, a través de sus películas y documentales, han dado forma a un cine comunitario. La apuesta de las realizadoras es la narración de sí mismas para que todas y todos podamos encontrar vestigios de la propia historia y reconstruir un lugar en el mundo.

Ellas despliegan su hacer de cineastas en medio de las complejidades contemporáneas para enfrentar las sistemáticas violencias patriarcales, coloniales y capitalistas en sus diversas formas de lo económico en lo político.

Hacer resonar estas miradas particulares en esta tesis apuesta por mirar, a través de experiencias encarnadas, de qué manera sus subjetividades e imágenes significativas se encuentran disputando las formas de representación de las mujeres de las comunidades oaxaqueñas. Me parece importante hacer hincapié en las principales obras de cada una de ellas, las cuales para términos de esta investigación son testimonios vivos y en cierta medida habla por ellas. En sus roles como directora y actriz, Ángeles Cruz y Myriam Bravo, muestran estas problemáticas, sobre todo, en los cortometrajes: *Como curar la tiricia* (2013); *La carta*, (2014); el largometraje del 2021 *Nudo Mixteco*; y su última película *Valentina o la serenidad* del 2024. De Luna Marán nos referiremos principalmente a *Te pareces tanto a mí*, *Tío Yim* y la recién estrenada *Chicharras* una película de Guelatao”. De Cassandra Casasola su opera prima *A través de Tola* y a su colaboración en la película *Chicharras*.



Figura 15 Fotograma de *Tío Yim* (2018) dirigida por Luna Marán. Se muestra al filósofo y activista Jaime Martínez Luna siendo retratado por su hija.

Aunque el panorama de la realización de los pueblos indígenas y comunidades ha sido un proceso de largo aliento de lucha por la representación, actualmente, se encuentra más viva que nunca. Por ello me interesa contextualizar como la producción del movimiento actual de cine realizado en las comunidades ha estado marcada por los estímulos económicos dirigidos a las poblaciones indígenas y afrodescendientes. Recordemos que fue en Oaxaca donde se dio la

efervescencia de este primer cine asimilacionista, una corriente que buscaba integrar las narrativas indígenas y comunitarias dentro de un marco estético y cultural hegemónico, a menudo diluyendo o reinterpretando sus significados originales. De este movimiento emergen figuras como Teófila Palafox y Marta Colmenares.

Teófila Palafox, quien se mencionó previamente, es una partera y artesana del telar originaria de la comunidad huave, también conocidos como *ikoots* en San Mateo del Mar. Junto con otras mujeres de su comunidad participó en el primer taller de Cine Indígena organizado por el INI en 1985. Este hecho significó que, por primera vez, las mujeres tomaran las herramientas audiovisuales para contar sus propias historias. La participación de Teófila y sus compañeras demostró cómo el cine podía funcionar como un medio dialéctico, donde la tradición y la modernidad dialogan, permitiendo que las comunidades reconfiguren los montajes en su relación con la representación, la tecnología y en función de sus propias necesidades y valores culturales.

Marta Colmenares es originaria de San Miguel Cajonos en la Sierra Zapoteca. Aunque se licencio como odontóloga en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es reconocida por que, cuando regresa a Oaxaca, fundó, junto con otros miembros de su comunidad, el CODECO, un comité que se encargaba de registrar visualmente las asambleas comunitarias, la vida cotidiana y las fiestas de la comunidad. Su objetivo era generar una mirada propia proveniente desde el interior con la que pudieran identificarse y comunicarse con otros pueblos. Produjo las películas *Nuestro Tequio* (1981), *Va guk Tuiz* (1982) y *Wetpo Bna* (1984). Algunos incluso señalan que Colmenares es la primera cineasta interesada en crear, no un cine de las comunidades, sino “comunitario” en toda la amplitud de lo que implica la participación de los pobladores.

En este panorama también tenemos a la documentalista Yolanda Cruz, originaria de la comunidad Chatina de San Juan Quiahije, Oaxaca. Ella estudio una Licenciatura en Artes Liberales en el Colegio Estatal de Evergreen Olympia en Washington. También estudió en la escuela de cine de la Universidad de California en Los Ángeles. Se ha desempeñado como cineasta independiente. El hilo conductor de sus obras suelen ser temas como la migración y las lenguas originarias. Durante los últimos quince años ha producido un largometraje, tres cortos de ficción y siete documentales, siendo una de las cineastas más prolíficas de la actualidad. En el año 2024 estrena su primer largometraje de ficción y perteneciente al género de comedia “*La raya*”, protagonizada por Mónica del Carmen.

Por último, me gustaría mencionar a María Sojob, quien, aunque no pertenece a Oaxaca, su postura y obra se ha enunciado desde el cine comunitario. Es originaria de la comunidad tsotsil de Chenalhó en Chiapas. Ella estudio ciencias de la comunicación en la Universidad Autónoma de Chiapas y su maestría en cine documental en la Universidad de Chile. A través de sus películas explora su identidad y cosmovisión como mujer maya tsotsil. Sus documentales han sido proyectados en muestras y festivales de cine a nivel nacional e internacional. Con este panorama más focalizado en las mujeres indígenas que han creado la historia y presente de la representación de las mujeres en la zona de Oaxaca doy introducción a las biografías de las realizadoras que nos convocan.

3.3.1 Ángeles Cruz



Figura 16 Fotografía de la directora Ángeles Cruz extraída de su sitio oficial.

Nació en la Heroica Ciudad de Tlaxiaco en el año de 1969 una ciudad ubicada a tres horas de la capital Oaxaqueña. Es originaria de la Villa de Guadalupe Victoria del pueblo ñuu zabi de la mixteca. Su lengua materna es el español y también habla el mixteco. Según comenta, en su comunidad no había luz eléctrica, agua ni cine. Durante sus primeros 16 años solamente vio una película: *El joven Juárez*. Esta cinta era de su padre, quien hacia la labor de proyectarla en las comunidades sobre paredes blancas. Posteriormente se muda a los dieciséis con su familia a la ciudad de Tlaxiaco Ahí comienza a hacer interpretaciones teatrales en la escuela, donde su madre impartía clases como maestra. Cuando fallece su padre, migra a Oaxaca en donde conoce al

maestro Sergio Santamarina, una figura importante en su historia, pues es el quien le sugiere estudiar teatro (RFI Español, 2021).

A partir de esto decide ingresar al Centro de Educación Artística Miguel Cabrera, en Oaxaca. Posteriormente estudia la licenciatura en actuación en la Escuela de Arte Teatral en el Instituto Nacional de Bellas Artes. En el año 1994 empezó a realizar trabajo de actuación en diferentes producciones audiovisuales, tanto nacionales como internacionales. Su carrera como actriz, desde los primeros años se mantiene muy activa. Su primera película fue una producción sueco-danesa llamada *La hija del puma*. Fue nominada por la Academia Sueca como mejor actriz. En ese mismo año colabora con María Novaro en la película *El Jardín del Edén*. Más adelante aparece en títulos como *Rito terminal*, *Aro Tolbukhin*, *Zapata, el sueño del héroe*, *Cenizas eternas* y *Get the gringo* y *Tamara y la Catarina*, y la serie *Capadocia*, entre muchas otras producciones.

En el año 1996 obtiene apoyo del programa del Fomento a proyectos y coinversiones culturales del FONCA, para implementar en su comunidad natal la iniciativa “Andando”, con el objetivo de realizar talleres artísticos y puesta en escena bilingües. Dos años después, se le renueva el apoyo para la edición del 1998 y 2000 bajo los títulos “Seguimos Andando” y “Seguimos Andando II”. En este proyecto muestra por primera vez su interés por la educación y la urgencia que amerita solucionar las condiciones de acceso a la educación.

Las películas de las que es directora y guionista muestran un gran compromiso social desde su lugar situado. Ya que reconoce que haber nacido en una comunidad lo determina todo, desde cómo creció, sus referentes y cómo percibe la vida. (RFI español, 2021)

“Yo tengo tres desbalances: vengo de una comunidad indígena, soy mujer y soy lesbiana; cosas que han sido estereotipadas y puestas como en situación emergente de sobrevivencia” (Cruz en Gochi, 2024).

Por otro lado, Ángeles es de las creadoras que más activamente ha traducido en sus aportaciones lo que representa para ella el cine y cómo es que vincula sus preocupaciones personales con las de su comunidad.

“Para mí el cine, se ha convertido en un lenguaje que me lleva a exponer lo que me pregunto, lo que me incomoda, lo que no puedo responder y comparto para responder con el público, también, para encontrar una posible respuesta. Es una manera de curarte el alma de una u otra forma. Siento que

el cine para mí ha sido eso, no es una terapia para nada, sino un lugar donde puedo preguntarme honestamente” (Cruz en RFI Español, 2021).

3.3.2 Myriam Bravo

Myriam Bravo me narró su historia en la tercera entrevista que tuvimos el día 10 de agosto del 2023 vía zoom. Es una actriz nacida en el año 1975 en Ermita Zaragoza, la última unidad de Iztapalapa. Crece en una familia como hija mayor de tres hermanos. En un contexto era estricto y con el dominio de la fuerza por parte de su padre, vive su niñez en la orilla de la ciudad de México. Después de que sus padres se separan y su madre tiene que asumir el control completo de la familia se viene un tiempo de austeridad. Su madre trabajó incansablemente para sostener a la familia, involucrándose en distintos oficios, desde la venta de tacos hasta la distribución de *Avon*.

A los 11 años comenzó trabajando como vestuarista en varias producciones teatrales. En palabras de Myriam, "el teatro los salvó". Estos primeros trabajos despertaron sus aspiraciones artísticas y comenzó a soñar con ser bailarina. En un inicio desconocía la existencia de espacios como Bellas Artes que podrían haber canalizado su pasión de manera profesional, pero poco a poco se fue abriendo camino y comenzó su carrera en danza trabajando en producciones comerciales y eventos. A raíz de sus experiencias y de ser testigo de distintas formas de violencia hacia los cuerpos de las mujeres en los castings, decidió alejarse del ámbito comercial y enfocarse en proyectos con los que pudiera conectar a un nivel más personal.

A la edad de 25 años, descubrió su vocación actoral durante un taller de interpretación. Una experiencia que describió como abrir una puerta hacia lo desconocido. Al principio, su interés se centraba en el teatro, donde apreciaba la profundidad y la exploración inherentes a los procesos creativos en tiempo real. Su primer acercamiento al cine ocurrió en 2007, cuando participó en el casting de *Espiral* de Jorge Pérez Solano. Aunque no obtuvo el papel principal por el que audicionó, conectó en esa experiencia con artistas como Ángeles Cruz, Noé Hernández y Lola Obando, quienes se convertirían en colaboradores frecuentes. Durante esta etapa, reflexionó sobre el tipo de actriz que quería ser y decidió alejarse de los estereotipos impuestos por industrias como la televisión. A pesar de las limitaciones y prejuicios raciales en el cine y la televisión mexicana, comenzó a buscar y elegir proyectos que resonaran con sus ideales artísticos y personales.

Durante su recorrido por el mundo del arte y el cine relata haber vivido un proceso de autodescubrimiento, relacionado con los estereotipos físicos y las limitaciones impuestas por la sociedad. Reflexiona sobre cómo, por tener ciertas características físicas, las oportunidades para mujeres como ella estaban restringidas, a menudo esperando que una "persona blanca con dinero" fuera la que las sacara del lugar que la sociedad les asignaba. Este fue un descubrimiento gradual, fruto de su exploración en la actuación, de investigar y conocer a los personajes que interpretaba.

Recuerda su adolescencia en la que muchas de sus compañeras de secundaria terminaron embarazadas o casándose jóvenes, reflejando una estructura social en la que, según ella, la televisión jugaba un papel fundamental en la reproducción de modelos de vida que perpetuaban situaciones de violencia y desigualdad. Fue entonces cuando comenzó a cuestionar las oportunidades que la industria le ofrecía, especialmente en la televisión. No estaba interesada en hacer trabajo solo por dinero, ni en formar parte de un sistema que replicara narrativas denigrantes. Fue así como, tras una experiencia en *TV Azteca*, comenzó a discernir más claramente el tipo de proyectos en los que quería involucrarse.



Figura 13 La actriz Myriam Bravo en el set de *La carta* (2014).

Hoy, con una carrera consolidada, Myriam actriz se siente satisfecha de poder elegir en qué proyectos participar. Defiende la importancia de estar involucrada en proyectos que se alineen con sus ideales y discursos, y rechaza aquellos que perpetúan estereotipos o desigualdades. Su

trayectoria no está basada únicamente en la oportunidad económica, sino en encontrar trabajos que le permitan explorar la realidad de los personajes para cuestionar su propia identidad. El personaje de Toña en *Nudo Mixteco* es un claro ejemplo de esta reflexión. Aunque no proviene de una comunidad indígena, se identifica con las luchas de migración, violencia y desigualdad que el personaje representa.

La actriz también se cuestiona sobre su propio papel dentro de la creación de proyectos. Aunque menciona no tener pretensiones de ser escritora o directora, se encuentra muy dispuesta a acompañar proyectos que le interesan y que la inviten a contribuir desde su lugar como actriz. En este sentido, su trabajo se convierte en una forma de dar voz a personajes reales, aquellos con los que la audiencia pueda sentirse identificada. A través de estos personajes, ella misma se entiende mejor como ser humano y como artista. Al llegar a los 48 años, la reflexión sobre la necesidad de "poner su energía" en los proyectos adecuados se vuelve más presente. Hoy, más que nunca, valora la posibilidad de elegir con conciencia en qué proyectos participar, sabiendo que no se trata solo de sobrevivir, sino de vivir con propósito.

3.3.3 Luna Marán

Luna Marán es considerada como uno de los mayores referentes en el cine comunitario. Originaria y ciudadana de la comunidad zapoteca Guelatao de Juárez en la Sierra Norte de Oaxaca, forma parte de la 2ª generación de cineastas de su comunidad, en donde ha desempeñado cinco cargos. Estudio artes en el Centro de Educación Artística Miguel Cabrera (CEDART) en Oaxaca de Juárez y posteriormente migra a Jalisco para estudiar la Licenciatura de Artes Audiovisuales de la Universidad de Guadalajara.

Es cofundadora del CAI y ha coordinado siete ediciones, resultando en estas ediciones más de 60 cortos de ficción y animación. También es cofundadora de “Agenda Guelatao” y de la sala de Cine Too, que se hizo en el 2016. Produce *Los años azules* en 2017, que fue nominada a mejor opera prima en Arieles 2018; *A través de Tola*; *La revuelta* en 2022; y *El fin de las primeras veces* en 2024. Coproduce *Verano* en 2022, que obtuvo mención especial cine de Morelia, también *Polvo de gallo* 2021 que obtuvo la mejor edición del festival. En 2022 ocupó el cargo de jefa de escritores para el proyecto Narrativas Originarias de Paramount, un rol clave en la promoción de historias diversas y auténticas.



Figura 18 Luna Marán, fotografía tomada del sitio “Fuera de foco”.

Luna Marán comienza como actriz infantil desde los 9 años de edad en la serie de televisión “Teleprimaria; mi escuela por televisión” del “Canal 12 Nuestra Visión”, creada en Guelatao, la cual se transmitió entre 1993 y 1998 en la televisión oaxaqueña y posteriormente en otros estados. A los 12 años, participa en el taller de fotografía de Mariana Rosenberg, quien durante cuatro años acude a la comunidad para compartir sus conocimientos sobre la imagen. Este taller fue determinante para generar un acercamiento con la cámara y para empezar a construir desde la imagen. Más adelante fue becada en el taller “La mirada biónica” entre el 2004 y 2006, impartido por Isabel Rojas y Bruno Varela. Este era un espacio para hacer documental a través de la experimentación audiovisual.

En su creación comunitaria se observa el interés de generar proyectos que coadyuvan a la creación de narrativas desde la voz y la mirada de las comunidades, como una forma de continuar el camino andado por la generación de comunicadores de la región que la antecedió, cuya apuesta está enfocada en propiciar procesos de creación y producción cinematográfica, desprendiéndose del esquema político y organizacional de la comunalidad. En términos teóricos, Luna ha reflexionado a partir de la cosmovisión de sus antecedentes; donde una de las principales posturas es transformar la comunalidad en un verbo, es decir, practicar la comunalidad dentro de las estructuras políticas, organizativas o de la vida cotidiana de los pueblos. Lo que la lleva a pensar y encarnar el cine comunitario, especialmente Guelatao. Esta mirada rompe con la noción de autoría particular al afirmar que el individuo no es el centro, sino que se trata de relaciones intercomunitarias en un acto continuo colectivo.

3.3.4 Casandra Casasola

Nació en una comunidad formada por migrantes en una colonia llamada Monte Alban en la Ciudad de México. Sin embargo, creció en San Pablo Etla, Oaxaca. Es cinefotógrafa, directora, productora y editora. Ha trabajado en producciones cinematográficas videoarte, videoclips y comerciales. Sus primeros acercamientos al cine fueron en su infancia en su contexto familiar. Según comenta, el cine entró a su vida porque la renta y compra de películas era lo que compartían juntos como familia en los tiempos libres.

“Al tener también raíces defeñas, en navidades íbamos a la Ciudad de México y de rentar pasamos a comprar DVD’s piratas de Tepito, de a docenas. Los fines de semana con mi familia hacíamos maratón de películas”. (Casasola en Maso, 2020)

Cuando tenía 16 años, Cassandra fue parte de la primera generación del CAI. Este fue un hecho muy importante para ella, ya que a partir de esta experiencia empieza a relacionar sus inquietudes personales con la comunicación audiovisual. En este campamento crea colectivamente *O’ojk’in*, un cortometraje de dos minutos en donde narra la significación de la ausencia de un padre en la vida de su hija.



Figura 19 Retrato de Casandra Casasola.

Más adelante y bajo la conciencia del interés que le convocaba el cine, se integra en la capital oaxaqueña en el proyecto de *Oaxaca Cine*. Una iniciativa con el propósito de exhibir películas en los teatros Alcalá y Benito Juárez. Trabaja con ellos tres años, y considera que le brindó las herramientas para sentirse preparada para indagar ahora en el mundo de la producción. En el año 2014 se muda a la Ciudad de México buscando incursionar en este ámbito, ya que en Oaxaca las producciones cinematográficas solían provenir desde afuera y estaban, en su mayoría, dirigidas por equipos foráneos que pocas veces reflejaban con fidelidad la complejidad cultural y social de la región.

En la Ciudad de México asumió, en una de las productoras en las que laboró, el rol de encargada del equipo técnico, permitiéndole involucrarse ampliamente en las cuestiones técnicas de la fotografía. Fue aquí donde surgió su interés por la fotografía cinematográfica, que eventualmente la definiría como cinefotógrafa. En etapa de exploración surge un cuestionamiento profundo sobre el tipo de cine que quería hacer. Inicialmente, aspiraba a dirigir, y en ese proceso comenzó a escribir una película. Después en la vinculación con Luna Marán en el CAI se centralizó en la sede conocida como “La Calenda Audiovisual”. Allí Cassandra se encargaba de la logística, consolidando su experiencia en la organización de actividades cinematográficas.

Ha trabajado y colaborado en diferentes iniciativas culturales. Actualmente es socia de la casa productora oaxaqueña “Sin Foko Film”, dedicada desde el 2006 a la producción cinematográfica disidente. Ha colaborado también en “Agencia Bengala” y “Bambú Audiovisual”. Actualmente es miembro de los colectivos audiuisuales “Yi Hagamos Lumbre” y “Apertura Dop”. Entre sus trabajos cinematográficos como directora de fotografía y coproductora se encuentran los cortometrajes *Tuyuku (Ahuehuete)*, *Ñuu Kanda (Pueblo en Movimiento)* y *Koo (Serpiente)*, dirigidos por Nicolás Rojas; además, trabajó como directora de fotografía en *La música que no tiene fin* de Erik Baeza. Fue productora y colorista en *La Revuelta* de Lucero González, y coproductora del largometraje *Libertad* de Brenda Ávila. Con Luna Marán ha colaborado en los mismos roles en *Bucan Tu Rhachhidu* y el largometraje *Chicharras*.

Su opera prima *A través de Tola* fue estrenada en julio del 2023. Tuve la oportunidad de asistir a su estreno en el Cine Too y poder ver la película en presencia del equipo de producción. Fue una proyección íntima, quienes acudieron fueron, sobre todo, personas cercanas de la comunidad. Es un documental en primera persona que realiza con su abuela paterna Eustolia y su madre Gabriela. A partir de la línea narrativa que envuelve la desaparición forzada de su padre,

llamado César, muestra como la vida de las mujeres a su alrededor se desarrollan a partir de este evento. La directora nombra y reflexiona sobre las violencias normalizadas de la familia y los procesos de duelo. Puede mirarse como un ejercicio de sanación e introspección, rescatando al mismo tiempo muchas otras desaparecidas. En esta película Luna Marán hizo el diseño sonoro de la película y se desempeñó, también, como coproductora.

Lo que a Cassandra mueve, más allá de su experiencia personal, es contar las historias de los pueblos a través del cine, priorizando las voces y experiencias de las comunidades que han sido relegadas o malinterpretadas en las narrativas predominantes. Este interés ha conferido un profundo valor humano a sus películas, destacando el vínculo esencial entre las historias personales y colectivas y su entorno cultural y natural. Para ella, el cine es un medio para dignificar las vivencias y tradiciones de los pueblos, retomando aquello que muchas producciones han dejado de lado: el regreso a la tierra, a la naturaleza y a las raíces familiares y comunitarias. Desde la pandemia se encuentra radicando en Guelatao, un lugar que le ha permitido reconectar con sus orígenes; y que también se ha convertido en un espacio de reflexión e inspiración para su trabajo creativo.

Entonces, como veremos más adelante, podríamos considerar que, más allá de las narrativas predominantes y folklorizadas de una época, la experiencia de Cassandra coincide con la propuesta metodológica de Siegfried Kracauer (2008: 51): “ El lugar que ocupa una época en el proceso de la historia puede ser determinado con mayor recisión a partir del análisis de sus más insignificantes expresiones superficiales [en la vida cotidiana con la naturaleza y la lengua que la representa en las imágenes]”.

En otras palabras, más allá “de los juicios de una época”, incluyendo los esquemas técnicos, podríamos decir que las imágenes que se mueven en la cinematografía de estas activistas, mediadas, también, por lógicas de mercado, permiten observar cómo en una topografía de la cultura existen jeroglíficos que pueden ser descifrados como sueños cristalizados de una filosofía de la vida en medio del dolor y el sufrimiento de la historia de los vencedores. Con la estética en las artes del hacer abren las superficies para mirar las significaciones de la comunidad en sus luchas por el reconocimiento. Sus imágenes no solamente son expresiones de la historia de más de 500 años de colonización de lo indígena, sino posibilidades anunciando con las estrellas, la tierra y la naturaleza nuevos amaneceres. Dis-puestos en los antagonismos de clase, inscritos en las negatividades, devienen contingencias en las constelaciones de la historia.

3.4 De lo personal a lo comunitario

En el contexto Oaxaqueño las tradiciones indígenas, las lógicas comunitarias y las tensiones contemporáneas junto con las estructuras coloniales y neoliberales, configuran un espacio fértil para la configuración del cine como herramienta de resistencia cultural y política. A partir de esta relación, entendemos mejor las particularidades de las producciones cinematográficas en sus vínculos con las luchas feministas, decoloniales y anticapitalistas que han emergido en la región y han desembocado en un cine comunitario. El trabajo cinematográfico que realizan las autoras visibiliza la acción política de las mujeres al nombrar desde su experiencia personal problemáticas de orden estructural presentes en sus comunidades. En este caso observamos narrativas relacionadas con la migración, la discriminación, la violencia de género, la violencia institucional, la desaparición forzada, la pérdida de las tradiciones y la lengua, el alcoholismo y la explotación laboral y de recursos naturales.

La visión que nos proporcionan las realizadoras desde su lugar de mujeres, dentro del contexto de dos comunidades en Oaxaca, se expresa en una forma de autorreflexión vinculada a su territorio, su gente y sus tradiciones. Estos elementos, que moldean las subjetividades, trascienden las prácticas comunitarias y refuerzan los principios de la comunalidad. Según Floriberto Díaz, la comunalidad se compone de cinco elementos fundamentales. Presentes en las culturas mesoamericanas, la tierra, el consenso en la asamblea, el servicio gratuito de la autoridad, el tequio (del náhuatl *tequitl*, trabajo o tributo) y los rituales ceremoniales son el conjunto de materiales que han construido la sociedad. En el cine comunitario podemos observar sus vínculos con la tierra y su relación con el territorio en las temáticas que abordan. La asamblea espejea no solamente el proceso de toma de decisiones en las producciones y la escucha, sino la historia de resistencias contra la violencia cotidiana.

En alguna ocasión Ángeles Cruz le preguntaba a Luna Marán: ¿Dónde empieza lo colectivo y termina la creación individual? Según la respuesta, podemos constatar que la creación cinematográfica fluctúa constantemente entre lo colectivo y lo individual, dependiendo del proceso y del contexto específico de cada proyecto. En el caso de *Tío Yim*, Luna Marán dice haber comenzado desde una exploración personal, al intentar en primera instancia, resolver la película desde su individualidad. Esta perspectiva se transformó hasta que involucró a su familia, convirtiendo el proceso en una conversación colectiva. La historia deja de ser exclusivamente suya

y se reconstruyó a partir de la forma de composición de canciones de su padre (Cultura en Directo, UNAM, 2022)

Por otro lado, en el caso de *Chicharras*, aunque el argumento inicial fue una propuesta individual en la que el proceso se llevó a lo colectivo, integrando sus colaboraciones en el guion y perspectivas en cuanto a contextos dentro de la comunidad que se desconocían. Por ejemplo, como el contexto musical de los más jóvenes, cada proyecto toma su dinámica y su manera particular de relacionar lo individual con lo colectivo (Cultura en Directo, UNAM, 2022). Para Ángeles por su parte, el guion es un híbrido: un proceso de escritura personal que se alimenta del pensamiento colectivo. Sus películas se construyen desde las preguntas que ella formula y las reflexiones que surgen al escuchar a otros. Se entiende que cada uno de los proyectos requiere de procesos de producción diferentes, que varían según la temática y las condiciones materiales.

Si bien estas reflexiones ilustran una separación real entre lo individual y lo colectivo en el proceso de producción, en el cortometraje de Luna Marán *Me parezco tanto a ti* del 2011; y que fue su documento de titulación de la Universidad de Guadalajara, se alcanza a distinguir la intención de construir una visión determinada a través de la polifonía intergeneracional de distintas mujeres de Guelatao y otras comunidades aledañas. Si bien, se revela una inquietud personal de resolver qué es el ser mujer, la directora teje la respuesta por medio de las entrevistas dirigidas a conocer las percepciones sobre el amor, las relaciones de pareja y la comunidad. En este dialogo lo que más destaca es el contraste de las expectativas e ilusiones de las mujeres mayores con las de la generación de jóvenes y adolescentes que aparecen en pantalla.

Decidí hablar del caso de Ángeles Cruz, además de su centralidad en el cine indígena, porque es una de las cineastas que ha tenido la intención de hacer ficción para su comunidad. Si bien históricamente el género es mayoritariamente constituido desde la mirada extranjera y local, esta autora ha apostado desde sus inicios por la complejidad del género. Partiendo de ello ha construido un interesante microuniverso cinematográfico en un pueblo ficticio llamado “San Mateo”. La experiencia en Villa de Guadalupe es por demás particular, pues habla de un proceso largo de más de diez años de trabajo con la comunidad. El primer proyecto que se hizo en la comunidad fue *La tiricia o como curar la tristeza*, protagonizado por Myriam Bravo. A este proyecto le siguió “*La carta*”, también protagonizado por Myriam y posteriormente *Arcángel*, y después le siguieron los largometrajes *Nudo Mixteco* y *Valentina o la serenidad*.

Ángeles es una de realizadoras que hablan más abiertamente de una praxis del “cine comunitario”. Influenciada por las formas internas de organización afirma que su experiencia comunitaria se ha enriquecido con el *Otro*.

Hacer cine lo pienso en comunidad, de esta manera de compartir y buscarme los colaboradores de los cuales voy a aprender. Y sé que es un trabajo en conjunto, sé que eso viene de mi infancia, creo que eso viene de mi experiencia y de cómo aprendí a desenvolverme en esta vida (Cruz en RFI Español, 2021)

Ella define su cine como un acto profundamente conectado con su comunidad, donde la creación artística trasciende lo individual para convertirse sobre todo en un acto reflexivo y disruptivo y de apropiación de las narrativas. Desde su perspectiva, el cine comunitario implica una apropiación de narrativas que, en sí mismas, confrontan directamente con los contenidos del alma con las problemáticas y emociones que atraviesan mediante los sueños de amor y felicidad tanto a la comunidad como a las y los realizadores. Sobre esto, la cineasta comparte:

Yo entiendo el cine comunitario como algo que nos obliga a hablar de los temas que nos incomodan como realizadoras y realizadores; nos obliga a estar ahí, porque estamos inmersos en la comunidad y no podemos dejar pasar esos temas. Y pueden ser temas personales, que nos preocupan, cuestiones que nos están atravesando el alma. Hacer cine no es fácil, y hacer cine con tu comunidad es una de las cosas más poderosas que he encontrado, porque siento que me cuestionan, que me dicen, que me acompañan, que me cuidan. Entonces, para mí, se ha vuelto el lugar amoroso, amable, cuestionador, crítico, que me ha fortalecido (Cruz en *El Lugar que habitamos*, 2024).

En una entrevista personal, Luna Marán señaló que su cine busca oponerse a las jerarquías verticales e hiperespecializadas del cine comercial o de autor. Aunque en las conceptualizaciones del cine comunitario se relata un “cine horizontal”, la idea de la horizontalidad en el cine comunitario no se entiende como una estructura rígida o igualitaria en la que todos tienen las mismas funciones. Es más bien un modelo de organización flexible, parecido a la comunicación en los hongos, donde existen múltiples nodos. En este sistema heterogéneo donde se entrecruzan lo individual y lo colectivo, rizomático diría Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002), cada nodo representa un punto de intersección de comunicaciones o acciones dentro de un proceso colectivo.

Dependiendo del proyecto los nodos cambian y las líneas de comunicación se activan desde cada uno de ellos, distribuyendo las tareas y responsabilidades de manera que todos tengan un papel determinado.

En esta misma entrevista reconoce que dicha forma de organización se parte de que no todos deben hacer lo mismo y que todos tienen las mismas capacidades o intereses para asumir determinadas responsabilidades. Además, no todas las tareas pesan por igual. Algunas pueden ser más complejas o requerir más tiempo, mientras que otras son más ligeras o pueden ser realizadas por alguien con menos experiencia. Algunos se involucran solo en roles técnicos, mientras que otros asumen más responsabilidades creativas. Esto no es una falla de horizontalidad, sino una adaptación al contexto humano y comunitario. (entrevista luna). La otra clave para entender este sistema es entender que no todas las personas tienen el mismo interés en enunciarse como realizadores cinematográficos.

En la entrevista realizada en Guelatao el 10 de agosto del 2024, Casandra comenta que su cine busca dialogar con la comunidad y romper las jerarquías tradicionales en la producción. La transparencia en presupuestos y la rotación de roles son fundamentales en su equipo, "No es un crew fijo, los roles se rotan, y entre todos revisamos presupuestos para evitar conflictos." En el caso de *Chicharras* que es una historia sobre el trabajo en la comunidad, el extractivismo y la colisión entre la vida de la ciudad y la comunidad, incluyó a actores locales, organizó talleres para niños, y creó intercambios significativos con la comunidad, como la producción de videos para cooperativas locales. "Es importante que las películas representen y colaboren con las personas de las comunidades donde filmamos" (Marán, 2023). Por estas razones, es importante destacar que en la producción convergen múltiples movimientos, tanto geológicos como geográficos, que actúan como líneas articuladoras de la historia. Estas líneas, a menudo fragmentadas y rizomáticas, se actualizan en las territorialidades, como líneas segmentadas, rizomas en la producción de una ruptura con las imágenes hegemónicas existentes en las grandes productoras de cine.

"Lo que hemos construido entre Luna, Nicolás y otros amigos cineastas se basa en una lógica de cine colectivo. Siempre discutimos los términos, porque creemos que en las diferencias surge el aprendizaje. Durante el proceso, es común tropezarnos con nuestras propias ideas de cómo creemos que deben ser las cosas, y al final resulta que no es así. Sin embargo, nos dirigimos cada vez más hacia una organización comunitaria. En nuestras últimas películas, hemos intentado que cada uno [de los participantes] tenga un rol claro: fotografía, edición, producción. Pero esto no significa que

haya una estructura jerárquica estricta. Aunque hay decisiones que toman algunas personas, muchas de las decisiones son colectivas, incluso las creativas. Por ejemplo, he trabajado con Nicolás como fotógrafa, con Luna como asistente de producción y también haciendo sonido. Todo esto lo abordamos con el objetivo de que el proceso no solo sea eficiente, sino también inclusivo y horizontal en lo posible." (Casasola, 2024)

3.4.1 Asamblea

El modelo de poder comunitario está fundamentado en una estructura organizativa que promueve la participación activa y la toma de decisiones colectivas. Rendón (2004) señala que el poder comunal se articula a través de dos instituciones fundamentales: la asamblea general de ciudadanos y el sistema de cargos. La asamblea es considerada el máximo órgano de poder en el gobierno del territorio comunitario. Este asegura la inclusión de todas las voces en el proceso de gobernanza por medio del llamado a reuniones, en las que se toman decisiones y asuntos que convocan a la comunidad (Martínez, 1995; Díaz, 1989).

El traslado inminente de las visiones comunitarias a las inquietudes de hacer cine se observa en todas las partes del proceso. En los cortometrajes de Ángeles Cruz y Myriam Bravo, el proceso estuvo marcado por los usos y costumbres de los que se rige la comunidad de Guadalupe Victoria. En esta comunidad, al igual que en otras, la asamblea también juega, también, con su gramática como un papel fundamental en todo el proceso.

“Para poder filmar en mi comunidad he tenido que pasar por ese proceso de pedir permiso a mi pueblo, hacer mi primera exposición mi primer pitch¹⁰ ante la asamblea y que ahí se elija a mano alzada si se aprueba o no la realización de mi película. Eso viene de nuestros ancestros, hablamos de que todos somos parte de la comunidad y las decisiones importantes debemos tomarlas entre todos” (Cruz en RFI, Español, 2021).

También en la película de *Nudo Mixteco* se retrata una asamblea. En una de las escenas, después de ocho años de trabajar en Estados Unidos, Esteban interpretado por Noé Hernández regresa a su pueblo. En su retorno descubre que su esposa esta ahora con otro hombre. Ella firmemente le dice que ya no quiere estar con él, y sus hijos y hasta la madre de él parecen aceptar

¹⁰ El *pitch* del inglés, es el discurso con el que se venden los proyectos.

esa relación. En respuesta él convoca a asamblea para que en el pueblo se tome una decisión sobre la relación marital de ambos. Esta es una secuencia en la que Ángeles, además de emanar el proceso de asamblea en toda su película, retrata un fenómeno propio de la comunidad.

En Guelatao, aunque también son fundamentales las asambleas, no todos los proyectos cinematográficos pasan por este filtro. Luna explica que convocar una asamblea es costoso, implica pagarle un día de trabajo y horas extras a cien personas. Los cortos de CAI hechos por jóvenes de muchos lugares y gente de la comunidad frente a la cámara son historias que no han pasado por la asamblea. El tiempo y recursos de la población se reserva para otras decisiones de mayor prioridad. Otros casos como el del rodaje de *Chicharras*, al ser un proyecto que desde sus inicios se planteó con un gran número de actores locales, buscó la aprobación de la comunidad a través de este mecanismo. El cabildo local decidió que no era necesario llevar el proyecto a asamblea general, pero se avisó rápidamente a la comunidad que habría gente filmando. Esto hace ver que, aunque el cine no siempre sea un tema central en la vida cotidiana, o se encuentra en los esfuerzos por integrarlo a los procesos de decisión colectiva. Desde luego, también, podemos pensar que la comunicación comunitaria esta tan integrada a la historia y cotidianidad del pueblo que no es necesario deliberar.



Figura 20 Fotograma de la película *Nudo Mixteco* (2021) dirigida por Ángeles Cruz.

3.4.2 Sistema de cargos

El sistema de cargos es una estructura rotativa en la que los ciudadanos asumen diversas responsabilidades de manera gratuita, incluyendo cargos civiles, religiosos y agrarios. Esta institución, junto con la asamblea, se complementa con el trabajo comunal. Conocido como *tequio*,

se refiere a un trabajo voluntario y no remunerado que los ciudadanos realizan en beneficio de la comunidad. Puede ser tanto para la milpa como para fiestas familiares, cívicas y religiosas, obras de mejoramiento de caminos, de la escuela, etcétera. Esta actividad colectiva es, también, conocida en otros lugares, entre muchos nombres, como “mano-vuelta”, “gozona”, “tequil”. Cuando esta colaboración se realiza de familia a familia o de manera más micro se denomina *ayuda mutua*.

Estas formas de trabajo prescinden de la mediación del dinero, lo que no sólo fortalece la cohesión social, sino que también representa un desafío ante la lógica de la acumulación de capital descrita donde las relaciones sociales están mediadas por el dinero y la mercancía. En lugar de depender de transacciones monetarias, se promueve una economía basada en la reciprocidad y el apoyo mutuo, reafirmando la autonomía comunitaria al rechazar la mercantilización de la vida cotidiana (Maldonado, 2016). Con razón, muchos han dicho que el gobierno, y en general todos los contribuyentes, debiera reconocer que las comunidades le ahorran al erario público grandes cantidades de recursos con ese tipo de trabajo voluntario.

En Guelatao donde la organización comunitaria es fundamental la comunidad tiene un sistema claro de roles, donde cada persona sabe lo que le corresponde hacer, y esos roles van cambiando cada año. Este sistema de organización se refleja en los procesos cinematográficos de la comunidad. En el corto *Bucan Tu Rhachhidu*, dirigido por Luna y realizado por Yi Somos Lumbre, cada miembro del proyecto asumió un rol específico y la obra final se firmó como una pieza colectiva. La intención es enunciar que el cine, en este caso, es un proceso de creación colectiva, un acto que involucra a todos los participantes y que trasciende la figura del autor individual.

Basado en estas prácticas, el sistema de cargos es otra de las directrices básicas de la práctica comunitaria. El proceso de partir del CAI llevo a Cassandra a conocer a colaboradores como Nicolás Rojas y a Erik Báez, con quienes mantiene una relación larga de trabajo.

“Lo interesante de estos grupos es que no nos estancamos en un solo rol, vamos girándonos, como en el juego de las sillas: un día hago la fotografía, otro produzco, después dirijo o hago sonido. En el cine comunitario y colaborativo, no existe un proceso "puro" ni un modelo único a seguir. Todo depende de las lógicas internas y de los acuerdos que se construyan en cada proyecto. (...)

A medida que avanzamos en nuestros proyectos, nos hemos enfrentado a momentos de ajuste y aprendizaje. Uno de los grandes retos ha sido encontrar maneras de hacer transparentes aspectos

fundamentales, como el manejo del presupuesto. En muchas producciones, supuestamente comunitarias, esta información se oculta, lo que genera tensiones y desconfianza. En nuestro caso, hemos adoptado un enfoque donde todos los involucrados conocen los números y participan en la negociación. Esto es clave para evitar conflictos y fomentar un verdadero sentido de corresponsabilidad.

Además, hemos comprendido que la colaboración no implica rigidez en los roles. En nuestros proyectos los cargos se rotan y se adaptan. Por ejemplo, Luna ha pasado de encargarse del catering a ser diseñadora sonora; yo he trabajado como cinefotógrafa y, en ocasiones, como directora; Nicolás ha hecho lo propio en diferentes áreas. Nuestro equipo base suele ser de cinco personas, pero siempre estamos abiertos a sumar más colaboradores según las necesidades del proyecto” (Casandra en Instituto Mexicano de Cinematografía, 2023).

Estas dimensiones de intercambio en las multiplicidades individuales y colectivas son líneas de sedimentos que condensan intensidades que se consolidan en los procesos de producción de imágenes en movimiento o en convergencia de ruptura con las determinaciones exteriores. En el caso de Villa de Guadalupe, la organización, aunque tiene una forma de pago monetaria, se rige más bajo las lógicas de la ayuda mutua. La directora Ángeles Cruz relata las relaciones sociales previas que tienen lugar en su comunidad. A menudo menciona que las personas que aparecen en sus películas son quienes la han conocido desde su infancia o, por el contrario, son niños del pueblo a quienes ella ha visto crecer durante toda su vida. Sus proyectos comenzaron con el apoyo y equipo de la red que ya Ángeles había tejido a partir de su trabajo como actriz.

Para el proyecto de *Valentina o la serenidad*, filmada en el 2021, la productora colimota Isis Ahumada y la directora, buscaron la descentralización del *crew*, logrando un grupo diverso con integrantes provenientes de Oaxaca, Colima, Morelia, Guadalajara y algunos pocos de Ciudad de México. Al final el equipo se compuso por una combinación de personal local y foránea. En maquillaje y peinado, hubo dos asistentes locales; en vestuario una persona externa que trabajó con tres locales. Ángeles lideró dirección con el apoyo de dos asistentes. Myriam desempeñó el rol de asistente de *casting* y *coach* de actuación, apoyada por dos asistentes locales.

Para que el equipo técnico y los actores se familiarizara con la comunidad viajaban desde fechas previas para convivir con los ritmos y dinámicas del pueblo. El trabajo con actores tenía el propósito de que pudieran aprender las formas de hablar, el lenguaje corporal y vida cotidiana de

Villa de Guadalupe (Cruz, en Casa de América, 2021). La directora Cruz, siempre, destaca la importancia del respeto a la comunidad. Sobre el equipo recalca que, aunque ellos llegan y se van, ella regresa porque esa es su comunidad, su gente, enfatizando el compromiso de preservar y valorar la relación con el entorno local. En relación con esto, Myriam me refiere en la primera entrevista en mayo del 2023:

“Hacer cine en comunidad es en todos los sentidos, no solo lo que vez en pantalla, que es hermoso ver los rostros de Villa Guadalupe frente a la cámara, pero mucha de la gente que ves como extra en los primeros trabajos, en *“Nudo mixteco”* son los personajes principales, en la película somos cuatro actrices profesionales y tres actores profesionales. Pero todos los demás son gente de la comunidad y es muy bonito porque ellos han ido adquiriendo experiencia a través de los proyectos que se han hecho. Así, como vemos en pantalla, también, detrás de cámara hay gente que se involucra en el departamento de arte, casting, vestuario, cocina y limpieza. En todas las áreas se involucra gente de la comunidad” (Bravo, 2023).

La colaboración de la comunidad ha sido clave, desde proveer alimentos para el equipo hasta aportar su fuerza de trabajo. Myriam destaca cómo este trabajo conjunto también ha generado beneficios económicos, como el alquiler de casas, hospedajes y servicios locales, además de un impacto en los referentes de lo que se retrata como indígena o comunitario. Myriam recuerda con cariño a Isidra, quien comenzó como extra en *La Tiricia*. Después de esa experiencia, Isidra le confesó que había cumplido su sueño de infancia de ser actriz. En el siguiente proyecto, *La Carta*, Isidra ya había crecido como interprete, interpretando un papel importante como la madre de uno de los personajes principales, Sarah Couo.

Es importante destacar que, según los testimonios de las entrevistadas al menos en Villa de Guadalupe, las mujeres y los niños suelen ser quienes participan más activamente en las producciones de cine comunitario. Este hecho no es casual, sino que refleja cómo los roles de cuidado, transmisión cultural y cohesión social, tradicionalmente asociados con las mujeres, encuentran un espacio de expresión en estas prácticas. Las mujeres aportan su perspectiva única al cine comunitario, posicionándose como agentes clave en la preservación de historias y valores locales. De manera similar, la participación de los niños destaca por hacer presente un vínculo con las generaciones más jóvenes, al materializar la relación entre pasado, el presente y el futuro de

las comunidades. Su involucramiento les permite desarrollar un sentido de pertenencia y empoderamiento desde la narración en primera persona.

3.4.3 El papel de la colectividad

La experiencia con *Chicharras*, fue un ejemplo claro de cómo los procesos cinematográficos pueden transformarse profundamente durante su desarrollo. La historia y la estructura inicial de la película cambiaron radicalmente en el contexto de la pandemia. Lo que comenzó con una idea preconcebida, y bajo una producción distinta, tuvo que replantearse por completo cuando surgieron diferencias creativas y de organización. Luna Marán no solamente ajustó la historia, sino también su manera de relacionarse con el equipo haciendo la colaboración con Guelatao un pilar fundamental del proyecto. Al igual que en Villa de Guadalupe, participaron, además de actuación en la producción, facilitando locaciones y donaciones en especie. Como respuesta se acordó como parte del intercambio de labores la realización videos para cooperativas locales. Esta forma de colaboración, basada en acuerdos específicos y beneficios mutuos, fue una innovación en comparación con procesos anteriores.

Según Casandra Casasola, en *Chicharras* se demuestra que hacer cine comunitario no es solo un acto de creación artística, sino también un ejercicio de negociación, adaptación y aprendizaje continuo que no solamente significa realidades, sino que cartografía las posibilidades por venir. Es un ejemplo de cómo el cine se pudo integrar de manera genuina en la comunidad, respetando sus formas de organización y generando un intercambio entre colaboradores.

En *Chicharras* se priorizó la colaboración y la flexibilidad, observándose en como los actores principales fueron incluidos activamente en la construcción del guion. Partieron de una escaleta que ellos mismos intervinieron, diciendo cosas como: “Yo no diría esto”, “Suena más natural esto otro” y sugiriendo diálogos más fidedignos. Con las correcciones y sugerencias de los actores fueron contribuyendo al desarrollo de los personajes, fueron creciendo y desarrollándose de manera conjunta, comenta Luna en la entrevista realizada. La decisión de incluir a estos actores como guionistas está ligada a la necesidad de reivindicar el papel que desempeñaron en la construcción de la historia, reconociendo su aporte creativo más allá de la actuación. El guion final fue más una guía de dirección que un texto rígido, lo que permitió una dinámica más espontánea y auténtica en las actuaciones.

Este reconocimiento de las contribuciones individuales dentro de un marco colectivo es emblemático del cine comunitario, donde el objetivo no es destacar al individuo, sino construir algo que trascienda a todos los involucrados (Marán, 2023). Siguiendo a Peter Brook (1977) podríamos decir, que esta experiencia se asemeja a las exigencias de un teatro en bruto, donde lo popular llena el vacío de las pantallas con el sol, el sudor y los olores de un público inmerso en los escenarios; un público que piensa, baila y actúa con las iluminaciones del tiempo para configurar una explosión de vida. Es la comprensión de que el misterio de las imágenes, con sus rizomas, constituye un teatro para una ciencia capaz de redimir o resucitar las posibilidades estéticas en las artes múltiples.

Quisiera agregar brevemente la experiencia de Didier a quien tuve la oportunidad de entrevistar saliendo de uno de los talleres (29 de julio del 2023) en el que fuimos compañeros. Didier es un joven de en ese momento 17 años residente de Ixtlán. Tuvo su primera experiencia en el cine comunitario al participar como segundo asistente de dirección¹¹ en el proyecto de *Chicharras*. La preproducción fue intensa: en una semana organizaron los llamados, ubicaciones y comenzaron a buscar al elenco. Él señala que en este caso no había un *casting* formal; en un esfuerzo comunitario invitaron a gran parte de los habitantes del pueblo a participar.

Aunque el cine comunitario busca integrar a la gente como parte fundamental del proceso, esto no siempre fue sencillo, ya que las dinámicas locales estaban marcadas por la historia de las relaciones personales y percepciones culturales. Esto, según Didier, el mayor reto consistió en superar las complejidades de estas relaciones interpersonales para lograr una coordinación más eficiente entre los participantes durante la filmación, garantizando que el trabajo colectivo fluyera a pesar de las tensiones o diferencias existentes. Según su percepción, en la comunidad los procesos son mucho más personales que en la ciudad. Aunque en ambos contextos importa quiénes están a cargo del proyecto, en la ciudad destaca el renombre de la producción o quien está a cargo de dirección, mientras que en la comunidad prevalece la naturaleza de las relaciones interpersonales. Este contexto dio lugar a situaciones en las que algunas personas se negaban a colaborar, según sus palabras: “por llevar la contraria o porque no veían cómo el proyecto podía beneficiarles directamente”.

11 El segundo asistente de dirección (también conocido como 2° AD) es un miembro clave del equipo de dirección en una producción cinematográfica, televisiva o teatral. Su función principal es asistir al primer asistente de dirección (1° AD) y al director, y se encarga de coordinar diversas tareas logísticas y administrativas que aseguren el buen funcionamiento de la producción en el set.

La película se rodó en 20 días con descansos programados. El proyecto involucró a 10 actores principales, 15 en el equipo de producción y hasta 150 extras. Aunque era una película pequeña, la participación masiva tenía un simbolismo importante para el espíritu comunitario. También jugaron las preconcepciones e idealizaciones sobre el hacer cine; algunos habitantes creían que, al estar haciendo una película, el equipo tenía mucho dinero y, por lo tanto, se negaban a colaborar si no recibían compensaciones mayores. Didier piensa que el verdadero desafío del cine comunitario es fomentar una unión genuina, incluso cuando no todos están de acuerdo o no se llevan bien. Se trata de construir espacios de trabajo donde la dignidad de cada persona sea una prioridad, donde se reconozca que detrás de cada profesional hay necesidades humanas que no deben ser ignoradas.

A pesar de las dificultades, Didier destaca que el cine comunitario es "una fiesta de traje". Aunque se pagaba a los actores principales y a otros colaboradores, también se esperaba que todos aportaran algo, ya fuera tiempo, recursos o disposición. Esto se desprende de la visión sobre las fiestas civiles y religiosas que ocupan un lugar central en la vida de las comunidades, y son fundamentales para agradecer al Ser supremo, a la naturaleza y al semejante y para expresar la identidad. Representan una ruptura con el tiempo regido por el trabajo y el capital. Crean un espacio donde convergen la música, la danza, el vestuario, la gastronomía, la lengua y la comunidad. Animados por un ideal que pudiera reencontrar el sentido de lo sagrado, posibilidades de salir de una arqueología geográfica que corta con gestos aprendidos y lenguajes del mercado, lo esencial de la vida contra la muerte se manifiesta en las flamas que median el cine de la violencia sin los sentimientos de la comunidad.

Las fiestas de lo sagrado ligadas a temporalidades de siembra y cosecha se convierten en momentos en los que la comunidad se reafirma y se fortalece, brindando una experiencia que se centra en el disfrute del presente entre los habitantes. (Maldonado, 2016). De manera similar, el cine comunitario se convierte en una "fiesta" en la que la comunidad se involucra plenamente en la creación del proyecto, generando un espacio de colaboración colectiva donde convergen diversos elementos: el arte, la tradición, el trabajo conjunto y la identidad local. Al igual que las fiestas, que rompen con el tiempo regido por el trabajo y el capital, el cine comunitario crea un espacio donde la música, la danza, el vestuario y la lengua se funden para crear una obra colectiva, una situación de significación sagrada del signo con las imágenes.

3.4.4 Retorno a lo personal

Cuando le pregunté a Luna sobre el alcance del cine comunitario al interior de la comunidad, refiriéndome a qué clase de transformaciones detonaba al interior, Luna reflexionó desde una perspectiva personal y honesta:

“Cuando yo escucho esa pregunta, pienso en que tú eres potencialmente una cineasta. Entonces, tú tienes un objeto de deseo que es el cine. Tú ves que ahí hay algo muy importante, y sí lo hay. Pero es importante para las personas a las que les importa el cine. Para las demás personas, el cine no es importante. No todo el mundo quiere ser famoso, hay gente que quiere dedicarse a otras cosas. Si les interesara el cine, estarían haciendo cine, estarían cerca de. Pero si las personas no tienen ese objeto de deseo como tú, ver una película es como: "Ah, chido". En las personas que sí queremos hacer cine es mucho más transformador.” (Marán, 2023)

La relación que entablamos con el cine suele ser muy occidentalizada, además de que esta filtrada por el sistema económico y las convenciones de raza y género, el hacer cine es un oficio que se ha dibujado por demás idealizado por imágenes del mercado y las identidades preformadas y vaciado de contenidos. Por ello no es novedad saber que la violencia es fácilmente justificada en la jerarquía que encabeza quien posea el capital.

En el desprendimiento de la obra hacia una configuración colectiva y comunitaria la reflexión y el cambio regresa a las mismas autoras. Todas ellas, al igual que muchos artistas, reconocen que, si bien se parte de una inquietud personal, la transformación del proyecto también modifica las relaciones con el tema, su concepción sobre el cine y su propio autoconcepto. Durante la realización la película de *A través de Tola*, Casandra eventualmente comenzó a cuestionarse porque ella no aparecía en la pantalla, lo que la llevo a construirse como un personaje más entre las dos mujeres que sostenían la historia.

“Esto me ayudó mucho a enfrentarme a mí misma ante una cámara, así como la confrontación que existió con mi abuela y mi mamá, el quitarme la pena de cuestionar sobre ciertos temas, a pesar de que ellas siempre estuvieron abiertas en cada situación. Es aquí donde la película se transformó en una narración de tres mujeres sobre la ausencia de la figura masculina en la familia” (Casasola, en Chávez, 2023).



Figura 21 Fotograma de la película *A través de Tola* (2023) dirigida por Casandra Casasola. Se muestra a la directora abrazando a su madre después de uno de sus testimonios.

En algún punto entendió que el documental era su duelo, uno que su madre y abuela ya habían atravesado, pues de alguna manera ellas ya se habían despedido de su padre. Casandra menciona la imposibilidad de hacer una separación tajante como directora y como personaje, y aunque eso ayudó mucho a la filmación y al tono que mantiene la historia durante toda su duración, en la postproducción fue lo más complejo. También narra que la etapa de post producción fue difícil, al significar un desprendimiento del material filmado y confiar en su coeditor, Nicolás Rojas, para construir una narrativa desde otro punto de vista (Chávez, 2023).

“Las películas son entes vivos que se van transformando y así como las películas yo también lo soy, y me provoca que cada proceso me transforme, hasta me pueda quebrar. Cuento historias que para mí son importantes, las que a mí me vibran desde adentro, es el decir: no puedo estar sin contar estas cosas. Y también saber que en todos los procesos no soy la misma que inicio una película que va a terminarla” (Casasola, en *Ahora México*, 2023).

Según el análisis del Instituto Mexicano de Cinematografía (2023) sobre la ópera prima de Casandra, su historia está contada por dos narradoras. La primera de un estilo detectivesco que averigua el caso, recoge testimonios y trata de construir un personaje. Por el otro lado, está la narradora sanadora, quien, más allá del rol de documentalista, se encuentra cuestionando cosas a su familia y a sí misma. Este largometraje se filmó en viajes entre la ciudad de Oaxaca y Santa María Huatulco, e implicó un regreso a un territorio que generó le permitió concluir construcción

de la memoria no siempre es reconfortante, porque convoca a preguntas, reconciliaciones y sanaciones.

3.5 Representaciones

La autorrepresentación es una táctica descolonizadora que permite hacer visibles otras formas de existencia. Karina Ochoa¹² (2018) la plantea en torno a la ontología política de la dominación, como una categoría que permite entender las formas en las que se ha construido la existencia de las poblaciones originarias y los efectos que esta construcción ha tenido en sus existencias. La autorrepresentación también es una apuesta política de las poblaciones originarias para nombrarse, para mostrar su existencia desde lo propio, generando narrativas que las colocan como expertas en sus vidas y con la autonomía de nombrar sus procesos desde el interior. Se ha pensado a lo largo del tiempo que lo narrado por las mujeres, los pueblos indígenas y otros grupos son narraciones menores que no se contemplan dentro de la historia oficial del cine.

El enunciarse y situarse como realizadoras en una determinada comunidad tiene que ver con una postura política desde la cual se presentan, lo cual por un lado les permite reposicionar su identidad una y otra vez dentro de las relaciones de poder, donde, por su condición de mujeres racializadas, ocupan una posición subordinada. Por el otro lado, este posicionamiento trae consigo una forma de interpretar la vida, de relacionarse con su entorno y con la comunidad.

En las narrativas que se han mencionado hasta ahora aparecen acontecimientos que mueven física y simbólicamente a estas mujeres y sus comunidades, lo que permite subvertir y trastocar el papel homogéneo de la mujer indígena: ajena a la vida política, sin agencia, pasivas, débiles y al servicio de otros. Desde el planteamiento de Marcela Lagarde:

“Subvertir significa trastornar, revolver, destruir (...) En cambio, trastocar tiene el significado de mudar el ser o estado de una cosa dándole otro diferente al que tenía (...) los hechos subversivos pueden ser notables, pero por si solos no tocan la esencia del poder, en cambio las acciones trastocadoras fundan la desestructuración de los poderes” (Lagarde, 2001:812)

¹² En Carlos Ometochtzin. (2017, agosto 8). *Dra. Karina Ochoa - Primera Sesión: Ontología política de la dominación. Una perspectiva desde los feminismos decoloniales* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/KtsA1uFyeh0?list=PL09P7s4TIzgT9N1ft9ZONBVEwKiux1zf9>

En el caso de Ángeles Cruz, cuando llega al mundo audiovisual como actriz, se tiene que enfrentar al racismo y los estereotipos que rodean la imagen de la mujer indígena. Fue en la televisión, específicamente en un programa de la cadena Tv Azteca, donde la actriz por la predominancia de papeles estereotípicos, llega a cuestionarse si su futuro yacía únicamente en interpretar roles de madres sumisas, mujeres que hacían el aseo o delincuentes. “La idea con la que regresas a casa es de si una persona como yo que tengo todo el genotipo indígena no puede hacer más, es algo que te marca” (Cruz, en Gochi, 2024).

Sobre la representación en su cine, Ángeles aboga por la complejidad de los personajes indígenas. Piensa que se ha hecho un gran daño al pensar que el indígena murió y su presencia ha quedado congelada en los libros de historia. También denuncia que toda la construcción de su identidad es utilizada como un ornamento estético en el que son relevantes para las fotografías, pero no para resolver sus problemas. La narrativa y discurso de Ángeles refleja un compromiso con crear referentes actualizados y pertinentes de “lo indígena”. Por otro lado, Cassandra piensa que la representación en el cine va mucho más allá de las historias que se cuentan; tiene que ver con cómo y desde dónde se narran.

“Lo que nos une como creadores es el deseo de autorrepresentación, de contar nuestras historias desde nuestras perspectivas. No se trata de rechazar otros cines, sino de afirmar que nuestras visiones también tienen valor y espacio. Si alguien quiere escribir ciencia ficción, por ejemplo, no tiene que seguir el modelo norteamericano. Puede escribir una ciencia ficción desde su contexto, desde su pueblo, desde lo que lo identifica. Lo mismo sucede con la comedia o cualquier otro género: se trata de apropiarnos de ellos para narrar desde una visión más latinoamericana, más cercana a nuestras realidades.

Queremos alejarnos de las fórmulas impuestas, porque al final lo que buscamos es sentirnos representados en pantalla. Y esa necesidad de contar nuestras historias está presente incluso en las decisiones sobre cómo y dónde se exhiben las películas. Por ejemplo, el impacto más fuerte que hemos tenido no ha sido en los grandes festivales, sino en las proyecciones en los pueblos, donde las películas dialogan directamente con el contexto de la gente. La distribución de los cortos de Nico lo ha dejado claro: cuando sus historias llegan a comunidades en la Mixteca, generan debates profundos sobre lengua, cultura y naturaleza, temas que resuenan directamente con la vida de las personas” (Casasola, 2023).

Esta postura también tiene que ver con devolver a las comunidades sus mismas representaciones. Históricamente ha existido un extractivismo en las historias: se toman narrativas, imágenes y experiencias de los pueblos, pero no se regresa nada a los actores. Estas cuatro experiencias muestran cómo se intenta romper con esa lógica, ya sea con proyecciones locales, rutas de exhibición o incluso algo tan simple como regalar DVD's con las películas. Es un acto de reciprocidad y un reconocimiento del valor que tienen las comunidades en la creación y el sentido de sus obras. Casandra mencionaba en la entrevista que tuvimos:

“El cine que hacemos no busca encajar en moldes ni seguir tendencias, sino hablar desde nuestra diversidad narrativa. Queremos que nuestras historias cuenten lo que somos, en nuestros propios términos, y que cada espectador encuentre en ellas algo que le hable directamente, sin filtros impuestos. Porque, al final, creemos que el cine no es solo entretenimiento; es también un espacio de diálogo, memoria y resistencia”. (Casasola, 2023)

Reconocernos implica aceptar la riqueza y complejidad de nuestros orígenes, entendidos no como puntos de partida homogéneos, sino como entramados diversos que sostienen nuestra existencia.

3.6 Construcción de una memoria del pueblo

El cine comunitario también es una vía poderosa para preservar y construir la memoria colectiva de un pueblo. Según Marcuse (1993), la memoria mediada en la sociedad capitalista se ha convertido en un proceso represivo. En el que las relaciones sociales de dominación han logrado abstraer de los individuos sus concepciones utópicas de la realidad, objetivándolas en formas de organización social convenientes para el mercado capitalista. Una de las ideas más potentes que Luna Marán expresa en la entrevista citada es el vínculo entre el cine y la memoria histórica. Para ella, el cine comunitario es parte de un proceso histórico de defensa y resistencia cultural. En Guelatao con iniciativas como la radio indígena, que refuerzan la identidad local y la lucha por la preservación de los bosques, la lengua y las tradiciones, las películas no solo capturan historias, sino que también preservan emociones, identidades y relaciones que transforman el tiempo en extensiones de las luchas en sus territorios. Rompen barreras culturales con herramientas de memoria que conectan generaciones. Lo que para una generación puede ser un recuerdo directo, para las siguientes será un vínculo con sus antepasados.

Este aspecto refuerza el papel del cine comunitario como un guardián cultural. Más allá de su función narrativa o estética, el caso del primer largometraje de Luna *Tío Yim* es un documental sobre su multifacético padre, Jaime Martínez Luna. Es un retrato multifacético que parte de una mirada en primera persona y conversaciones con su madre Magdalena Andrade, su hermana Julia y su hermano Andrés. Otorga una mirada a aspectos de su vida personal, mostrando la ausencia como padre y como esposo, tocando de lleno el problema del alcoholismo. Se permite ver las problemáticas que emergen desde el contexto familiar, pero también pone énfasis en la fuerza de la familia como articuladora de la vida comunitaria. Esta película trasciende el cine como arte, convirtiéndose en un "álbum comunitario", un archivo emocional que mantiene viva la memoria histórica con los muertos (quizás como la obra de Juan Rulfo con *Pedro Páramo*) que siguen actuando en la vida cotidiana de los que siguen vivos.

Luna va construyendo la historia a partir de claro oscuros del pasado y del presente, conectando con la memoria y presentando material de archivo, el cual da cuenta de un largo proceso de registro audiovisual creado desde la mirada de los comunicadores serranos.

“La película impactó de una manera particular: para mis amigos y familiares fue una relación muy amorosa. No estábamos pensando en la película como una obra cinematográfica, sino como la historia de alguien que conoces de toda la vida. Para mí, lo importante era que la gente agradeciera la película, porque dentro de ella hay muchas personas que aparecen como sombras, porque no las conocen. (...) Toda la gente que aparece en el material de archivo son personas con nombre y apellido, que están enterradas en el panteón. Entonces, cuando la gente vio esos materiales, tuvieron un vínculo afectivo con quienes están ahí en pantalla. Es como un álbum, pero un álbum de todos”. (Marán, 2023).

El cine en Guelatao, como se ha mencionado, está directamente vinculado a la lucha por la defensa del territorio. Esta conexión se refleja tanto en la historia personal de Luna como en los procesos comunitarios que se viven en el lugar. Luna Marán explica que su padre, aunque no es un líder actualmente, ha sido un activista que participó en la defensa de los bosques dentro de un proceso comunitario. Su participación en la lucha es crucial para entender el significado de la película que marca un momento en esa historia colectiva. Para ella y sus contemporáneos, el cine es una extensión de esta lucha, un resultado de ese activismo y resistencia.

Este proceso de involucrarse con los antepasados no es solo un ejercicio nostálgico, sino una forma de darles a las nuevas generaciones una conexión con su historia. Aunque los jóvenes no experimentaron directamente esos momentos, la película les ofrece un acceso visual y emocional a los relatos y vivencias de quienes les precedieron. A medida que el tiempo avanza, la distancia entre las generaciones se agranda, y las figuras de los ancestros comienzan a convertirse en "fantasmas", es decir, en imágenes que solo existen a través de los recuerdos y relatos de quienes los conocieron. La película de *Tío Yim* no solo está construyendo una memoria para el presente, sino también proyectando una forma de entender el pasado hacia el futuro. Es una forma de asegurarse de que, incluso, cuando esos recuerdos se desvanezcan con el tiempo las nuevas generaciones sigan reconociendo y valorando el legado de quienes los precedieron.

En el caso de la ópera prima de Casandra Casasola *A través de Tola*, el recuerdo se vale de un archivo familiar, la fotografía de los hogares de sus familiares. En esta historia, las mujeres son quienes hablan y quienes construyen desde diferentes perspectivas a un hombre que ya no está. La lectura a contrapelo vuelve necesario pensar cómo en las representaciones, en este caso, la figura de un padre, hijo y esposo se articulan en el pasado y el presente, especialmente cuando se adoptan perspectivas críticas que interrumpen el *continuum* de la historia. Tal como propone Walter Benjamin, las imágenes dialécticas permiten que la supervivencia del pasado coexista con nuevas formas, desafiando la percepción lineal del tiempo. Estas imágenes manifiestan que la temporalidad no tiene un orden de sucesión, sino que proviene de un tipo de montaje (Tacceta, 2021).

En este sentido, el cine comunitario en Oaxaca se posiciona como un medio para actualizar y problematizar las memorias colectivas. Siguiendo la perspectiva de Kracauer (1996: 81), el cine tiene la capacidad de moverse entre el pasado y el presente. Es en esta intersección donde las directoras encuentran el poder de la semiotización de la experiencia, un proceso que, como sugiere Giulia Colaizzi (2007), implica problematizar la relación entre realidad y palabra, reconociendo que todo conocimiento es un proceso de significación influenciado por un marco de referencia específico.

La memoria es un lugar en disputa que no es inherente ni fija, sino que es mediada por diversas relaciones sociales. Por eso, la forma importante de reconstruir la memoria es ir más allá de la centralización de las obras, retomando los saberes locales, como lo son por ejemplo las luchas por el territorio y sus recursos (Melgarejo, 2021). La reconstrucción conceptual de la memoria en

este aspecto es mediada por las personas que la escriben, quienes dirigen y actúan en el campo cinematográfico.

La representación que han tenido las realizadoras en los últimos años nos hace voltear a ver los cuidados que debemos tener sobre una memoria en donde puedan reaparecer los peligros de la duplicación de un discurso dominante e institucionalizado capaz de cosificar la representación transformándola en una mercancía de consumo. Son obras que, en su contradicción, personifican el capital, pero que en sus formas de representación presentan tensiones tanto en los escenarios de las imágenes en bruto como en las posibilidades dialécticas de las imágenes. Se mueven en las alegorías de las resistencias al mundo del mercado y el dinero, y cohabitan con el tiempo de la respiración y del gesto que no podemos seguir negando con las formas establecidas por los poderosos del mundo.

Para Luna Marán, estas obras demuestran que la organización colectiva puede producir algo que perdure en el tiempo y que, aunque pueda ser invisible para muchos, tiene un valor profundo para la comunidad que lo genera. Las películas representan el esfuerzo y el trabajo conjunto con el potencial de sobrevivir a sus creadores, como un legado que se transmite a través del tiempo. Sin embargo, hay un reconocimiento implícito que, aunque este proyecto podría perdurar más allá de las vidas de los involucrados, en el mejor de los casos, su verdadero impacto será si los procesos organizativos que lo permitieron continúan siendo relevantes para las futuras generaciones. La experiencia de organización, de ser parte de algo más grande que uno mismo, es una lección que va más allá del cine. Experiencia que podemos encontrar en las artes milenarias de actores del teatro que durante siglos ponían en posicionamiento los mundos de lo visible e invisible; la madera de los tambores y la cruz del tiempo como la ligazón de los espíritus que se enrolan en los pasajes del tiempo de las resistencias.

Además, este tipo de proyectos, tanto individuales y colectivos, reflejan cómo la creación no es un acto aislado, sino un proceso que toma tiempo, especialmente en contextos donde la comunicación y la coordinación no se dan de manera instantánea, como suele suceder en la industria del cine comercial. En la comunidad, como he constatado en mi trabajo de campo, las invitaciones a eventos como bodas o quinceañeras se envían con meses de anticipación. Así, la difusión y la organización de eventos como la proyección de la película, también, requieren un esfuerzo prolongado y un compromiso continuo con la comunidad. Esto no solo trata de crear algo y mostrarlo, sino de involucrarse con los miembros en el proceso, lo cual hace que el proyecto se

sienta más propio y significativo para todos los involucrados. Al igual que un árbol que pasa por sus estaciones anuales, saben que dependen de las raíces que simbolizan las luchas contra la minería. Para seguir protegiéndose de las lluvias y mantener su aliento frente a los escenarios de la violencia cotidiana, producen, reflexionando a partir de Henri Lefebvre (2013), espacios que van a contracorriente y que siguen germinando, aún en medio de una libertad dañada.

En otras palabras, metafóricamente, considerando las reflexiones sobre imaginarios en la *memoria y la utopía* del oaxaqueño Fernando Matamoros Ponce (2009: 64), las significaciones de los paisajes de los mares dependen de los movimientos interiores que siguen reconfigurando los condicionamientos de la violencia colonial y sus guerras. Aún con las náuseas del sufrimiento en el tiempo de la forma dominante, consideramos que el trabajo paciente de las imágenes en estas cinematografías son la búsqueda de una *constante* en el sentido erótico del tiempo en la comunidad con el *Otro*. Las expresiones espirituales, religiosas y sagradas de la comunidad siguen, creemos, cuidando los pies en la tierra con la metamorfosis del tiempo de resistencias en la forma dominante. O, si retomamos, nuevamente, las metáforas de Siegfried Kracauer en *El ornamento de la masa* y de Walter Benjamin en sus reflexiones sobre *El concepto de historia*, los contenidos fundamentales de las obras cinematográficas, analizadas en la experiencia del indigenismo en Oaxaca en esta tesis, iluminan impulsos inadvertidos en las contradicciones del ornamento de la masa, que se transformó en un fin en sí mismo.

Sin embargo, como lo hemos considerado en el transcurso de este capítulo, aunque se ha anulado el sentido ritual que determinaba los rasgos comunitarios y eróticos de vida en común con la *reproducción técnica del arte* (Benjamin, 2003), incluso en las guelaguetzas institucionales o en los nacionalismos y bastones de mando de los poderosos, minúsculas resistencias mesiánicas del pasado en el presente siguen, alegóricamente, actualizando el *aura* de discontinuidades y negatividad en cuerpos y subjetividades. En estos campos de batalla de imágenes dialécticas a contrapelo, las palabras de Ángeles Cruz son significativas de cómo, en estas batallas del tiempo en la forma, “el alma de una u otra forma” en las imágenes son partes constitutivas, aunque pequeñas, en la totalidad capitalista del mercado de imágenes.

CONCLUSION: CAMINOS ABIERTOS PARA LAS ESPECTADORAS Y ESPECTADORES

Cuando comencé planteando esta investigación me resultaba muy abstracto mirar desde la clave del antagonismo social y reconocer de qué manera cotidiana disputamos negativamente la posibilidad de la mirada y la autonomía en las acciones temporales de la persistencia colonial. Conforme fui avanzando, con las precauciones recomendadas por Bourdieu y Wacquant (2005) en las reflexiones epistemológicas y metodológicas de una etnografía sobre el mundo preformado por el sistema económico y político, comprendí que las luchas políticas se despliegan en múltiples espacios privados y públicos.

Las luchas que encarnamos en cuerpos y subjetividades, en nuestras diversidades, se construyen desde múltiples lugares de enunciación con nuestra naturaleza en el tiempo y el espacio de violencia colonial. Se despliegan, en primera instancia, en nuestras experiencias cotidianas corporales, pero también en nuestras subjetividades interiores. En mi recorrido por las experiencias de mujeres cineastas de comunidades oaxaqueñas he constatado cómo resisten y ponen su cuerpo al narrar y retratar sus vivencias con sentimientos que expresan impulsos representativos del espacio y geografía de la naturaleza. Estas luchas cotidianas, además de ser profundamente encarnadas, son históricas y, en el presente, trazan caminos que inspiran a seguir explorando el hacer político entre mujeres, pese a las contradicciones que puedan surgir.

También, desde las nuevas respuestas y nacientes cuestionamientos a las subjetividades, me enfoqué en los cruces entre el arte y la política como lugares de enunciación de particularidades, al mismo tiempo que en las mediaciones del ambiente exterior. La continua transformación de la vida cultural y de las prácticas atravesadas por una sociedad basada en un sistema contradictorio permite comprender cómo las rupturas con el *continuum* de la historia son una constante en las animaciones representativas de imágenes que reflejan historias de un tiempo en las formas. De aquí, emergen prácticas que toman conciencia de un tiempo-ahora de la creación. Sin dejar de buscar la emancipación con la invención y creación de un lenguaje político-estético distinto. Entre los caminos abiertos que identifiqué, algunos me parecieron especialmente fértiles, pues crean una armonía entre los cuerpos y las subjetividades que evolucionan en imágenes alternativas frente al mundo de violencia.

I. El cine realizado en las comunidades como procesos particulares del territorio

Estudiar cine comunitario desde la prenocción hizo difícil percibirlo como una ramificación de experiencias particulares y diferentes entre ellas. Cada proceso denominado “cine comunitario” se construye como un reflejo de especificidades de los territorios en la naturaleza y de las historias de quienes los habitan. Sus representaciones contienen tanto características ligadas a los contextos históricos y culturales, como a los procesos internos de cada grupo de trabajo o “crew”. Estos proyectos se insertarían en la dialéctica entre memoria y resistencia. Desafiando el carácter homogéneo del tiempo histórico, por ejemplo, en Guelatao de Juárez, una comunidad profundamente arraigada en la filosofía de comunalidad, pudimos observar cómo los proyectos de Luna Marán surgen como una extensión de una tradición viva que entreteje memoria, resistencia y representación visual. Por otro lado, en Villa de Guadalupe, el cine comunitario es una herramienta de transformación social que conecta a los habitantes con nuevas formas de expresión, invitándolos a resignificar su identidad a través de la colaboración creativa.

En el caso de Guelatao los proyectos audiovisuales y cinematográficos tienen gran representación, pues ahí surgió la primera televisión indígena y otras iniciativas de comunicación comunitaria. Los contextos de Luna Marán y Casandra Casasola se entrelazan con las distintas propuestas como el *CAI*, el *Cine Too* y *Yi Somos Lumbre*. Sus experiencias me ayudaron a comprender que la dinámica y organización de sus procesos y grupo tiene que ver con una especie de prueba y error, donde el aprendizaje es un continuo que tiene como fin crear y mostrar historias que les conmueven, que les convocan, pero siempre pensando en un vínculo profundo con la comunidad que habitan. Además de una relación necesaria con su contexto y lugar de memoria en el que realizan su cine, buscan que las producciones hagan eco con una representación local y situada.

En el caso de Villa de Guadalupe, una comunidad que, a diferencia de Guelatao, ha sido un municipio más precario y con menos acceso a recursos, Ángeles Cruz ha ido conformando su equipo desde su propia trayectoria como actriz en la Ciudad de México, pero nunca ha olvidado regresar a su comunidad, mostrando una postura a favor de la educación para los pueblos como herramienta de dignificación y autonomía. Las películas realizadas en esta comunidad han sido filmadas por un equipo profesionalizado que, poco a poco, ha incorporado a más personas de la comunidad. Los actores que vemos en pantalla, y quienes colaboran detrás de cámaras, son parte de su vida e infancia, personas con quienes lleva una relación estrecha, lo que ha abierto un vínculo

que permite la colaboración familiar y de interés mutuo. Algo significativo que menciona Myriam Bravo es que el equipo ha progresado en conjunto con los cortometrajes y largometrajes, señalando sus propias experiencias como carreras artísticas en progreso.

II. El cine comunitario como una ruptura ante la práctica hegemónica

Para mí fue necesario partir de la construcción socio histórica del imaginario cinematográfico para lograr poner en perspectiva cómo el cine comunitario crea una ruptura con toda la concepción idealizada de la labor de la industria cultural. En primera instancia su consolidación a partir de las lógicas de hiperespecialización y jerarquización, en segundo lugar, la prioridad de narrativas masculinas que delimitan no solo quienes están en pantalla, sino como son retratados. Además de determinar quiénes están detrás de las producciones, en tercer lugar, la industria cultural está mediada por una lógica colonialista que gesta la fotografía desde una perspectiva racista. Ante estos tres pilares dominantes en la industria de la cultura, el cine comunitario aparece como una práctica totalmente disruptiva al fragmentar y oponerse de manera discontinua a las convenciones racistas y patriarcales.

Los productos finales del cine comunitario como experiencia de ruptura, sean cortometrajes, largometrajes o películas de ficción o documental, trascienden las posibilidades del concepto conceptualizado por el mercado de las imágenes, más allá de un producto finalizado. Se entienden más bien como obras que trascienden su condición de objeto de consumo, al participar en la creatividad de imágenes dialécticas con las sociedades que las constituyen. La forma comunitaria de crear cine organiza dinámicas y procesos entre los pobladores que orientan hacia una visión que dialoga con ellos. Es decir, es un proceso político que se arraiga a las dinámicas y necesidades de cada caso específico.

Por ejemplo, no es el mismo cine que se narra desde Guelatao al que se realiza en Villa de Guadalupe. En el caso del primero se puede observar y denotar una creación activa de una memoria histórica que narra las historias de los pobladores y las familias, sin que la identidad de la región quede opacada por la imagen de figuras importantes. En el caso de la segunda comunidad, la motivación de Ángeles Cruz y Myriam Bravo está mucho más guiada a crear un diálogo pertinente y a generar referentes que logren abrir los márgenes de la identidad. Al permitir a los pobladores mirarse a sí mismos desde otras aristas, este cine se ubica en el territorio de la memoria y resistencia, logrando la creación de referentes ideológicos y semióticos.

III. La pugna por la representación

El riesgo de la instrumentalización de las prácticas artísticas no hacen más que fetichizar las iniciativas al transformarlas en una especie de productos puros que solo son legitimados por su exhibición y consumo. En el mercado del arte hegemónico hay un tiempo de producción acelerado que produce una pérdida de la participación y sensibilización por parte de la industria. Eso se observa en un adoctrinamiento de lo homogéneo, creando una visión hegemónica acorde a un relato único. Por eso se ha producido la estandarización de productos culturales y una sobreproducción de imágenes que han generado una percepción acorde a estereotipos y prejuicios.

La resistencia que une a las creadoras que pudimos entrevistar en mi investigación es el deseo de la autorrepresentación, de narrar historias y preocupaciones desde sus propias perspectivas. Esto es capaz de fracturar la historización dominante, ampliando los modos de ver a partir de sus cuerpos y subjetividades con las correspondencias con el *Otro* en una representación cinematográfica de la naturaleza y el medio ambiente de la historia. Se resalta que se trata de apropiarse de todos los géneros para narrar desde realidades propias y situadas. Además, como rescata Ángeles Cruz, la representación en sus obras busca abrir horizontes para que las personas de la comunidad puedan ampliar su visión de sí mismos; y poder instalarse en otros lugares que no prolonguen los discursos de racialización y marginación.

IV. El cine como acto político encarnado

Lo político entretelado con la imagen cinematográfica y su práctica, participa en la redistribución de un régimen de visibilidad. Redefiniendo con ello las relaciones de poder y las nociones sociales de lo político, la agencia de los nuevos sujetos creadores de estas nuevas representaciones pone en perspectiva una politicidad del arte del cine comunitario. Sus imágenes permiten reflexionar sobre las sociedades tensionadas entre lo moderno y tradicional y sobre el lugar de los artistas. La colectivización del arte cinematográfico y la activación de las socialidades internas de cada comunidad construye ámbitos de autonomía que desembocan en una memoria visual de las dinámicas de los sentimientos en condiciones de sufrimiento, pero, al mismo, tiempo, de las profundidades de las interioridades que se exploran y se expresan subjetivamente en grados de búsquedas de perfección con el *Otro* en la comunidad.

La participación de la comunidad ha sido imprescindible para la construcción de la memoria visual del Oaxaca contemporáneo. Las estrategias sociopolíticas que surgen develan la

fuerza de la experiencia, el ethos cultural y la participación política como claves para la propuesta estética de las obras. Las formas de organización política y las practicas comunitarias, como la asamblea, el tequio, rituales y fiestas con las estaciones del tiempo, son actualizadas por los artistas para incidir en el entramado de la vida política de la comunidad. Como menciona Abraham Nahón (2020), estas prácticas culturales y políticas, que se interpretan como acrónicas para la visión dominante, evidencian paradójicamente la fuerza que puede lograr la tradición de una sociedad para activar formas de participación; confrontando decisiones de una clase política cada vez más subsumida por la lógica del capital.

La reproducción del arte de las imágenes como productores de acciones políticas, bajo criterios de la estética en la belleza sensible de la forma, transforma su función. Se transforma en un medio revolucionario. En el cual, bajo su proceso de colectivización, hace una crítica a las relaciones sociales y a la crisis civilizatoria. Favoreciendo, por su parte, la efervescencia de expresiones sensibles de materiales artísticos de subjetividades disidentes, las imágenes creadas evolucionan de las particularidades de figuras a posibilidades de crear ambientes con relaciones exteriores, pero con interioridades en el desarrollo de alternativas.

V. Para poder mirar

También pude darme cuenta de que no se puede hablar de un cine comunitario como algo uniforme, sino de procesos sociales, económicos y políticos del hacer cine. Ya que no basta solamente con la producción, sino con lo que complementa la realización, es decir, la exhibición y distribución, en este sentido, mi investigación me hizo ver que, para lograr que estas voces sean escuchadas, no basta con ejecutarlo, sino que también debe asumirse la responsabilidad de distribuirlo. Lo cual conlleva un sistema amplio que no es independiente, pero sí autónomo a sus condiciones. El cine comunitario tiene en sí la premisa de que las películas son principalmente para la comunidad y las personas que participan en las producciones. Aquellas que ponen el cuerpo y a quienes interpela, son con quienes busca dialogar. el alcance fuera de los límites de la comunidad, en cambio, se considera un aditivo.

A lo largo de la investigación pude darme cuenta de que no solamente es importante como se narra. Existe un interés activo para hacer que estas miradas trasciendan los límites del territorio de la sierra oaxaqueña, incluso las fronteras del país. Por esto considero que hay un descuido por parte de las instituciones, que aún no logran comprender la importancia social en estas iniciativas.

Conviene reflexionar sobre cómo se configura el papel de las espectadoras y los espectadores, ya que no son simples receptáculos, pues dentro de la lógica de la cultura, son transmisores-receptores de una situación que supone la variedad de un movimiento de vida exterior e interior en las determinaciones del contenido, tanto de creadores y destinatarios en las imágenes.

Otro de los factores a considerar es el tiempo libre destinado al consumo de cultura. Además, con el surgimiento y auge de las redes sociales, la comunicación masiva ha transformado la forma en la que consumimos lo audiovisual. Esta cuestión me ha llevado a pensar múltiples preguntas sobre cómo gestionar la inconmensurable cantidad de contenidos y la toma de decisiones respecto a qué ver en la producción de imágenes para el mercado del cine. Ante estas transformaciones históricas, la exhibición cinematográfica alternativa se adapta y manifiesta mediante una amplia gama de actividades organizadas para procurar el encuentro entre las personas y las películas, mismas que también son organizadas por exhibidores, gestores culturales y programadores. Aunque me gusta pensar en los antiguos formatos de consumo de cine, cuando las salas eran espacios de encuentro accesibles para muchos, es importante observar que la precariedad en los ingresos económicos, que afecta a la mayor parte de la población, conduce a vidas que luchan por la supervivencia. Esto da como resultado que la experiencia del cine en salas cinematográficas con gran formato no se considere como un elemento de la canasta básica de los habitantes de México.

Para finalizar este trabajo, me gustaría resaltar que, a través de este ejercicio de reflexión en la experiencia en Oaxaca, uno de los principales aprendizajes fue la evidencia de la conexión histórica con los procesos de opresión y resistencia. Por eso la insistencia en reconocer la progresión de la práctica y la técnica cinematográfica, reconocimiento de las experiencias como parte de los procesos materiales y simbólicos que se constituyen mutuamente. No he dejado de sorprenderme con la creatividad contra la embestida capitalista. Al observar cómo las estrategias comunitarias se gestan con insistencia en la necesidad de la denuncia. Narrar la esfera de lo humano en este trabajo me devolvió, como lo pretendí desde un inicio, a mis propios deseos de escribir desde la movilización interna que me genera el cine. Las implicaciones metodológicas, al narrarse desde otras subjetividades con sus contenidos socioculturales, en mi caso, como una mujer del estado de San Luis Potosí, me dio la oportunidad de reconocer en los contenidos interiores de las trayectorias de las cineastas oaxaqueñas partes vitales de la historia del cine mexicano.

Este reconocimiento ha generado alianzas, proyectando nuevos caminos para continuar defendiendo el derecho a la autorrepresentación. Desde luego que me quedan pendientes caminos en el dialogo con mi propia experiencia, pero puedo preguntarme con mis interioridades, sentimientos y sensibilidades con el exterior para exponer más allá del cine preformado: ¿Cómo puedo hacer cine desde mi propio lugar de enunciación de la mano con otras formas de realización? Esta duda se desplaza a otras que tienen que ver con la audiencia y con la parte complementaria que mencionaba ya previamente: la exhibición y distribución. Sin duda queda mucho trabajo por hacer y cae en los y las involucradas una gran responsabilidad en la ejecución del arte que se corresponde estéticamente con su público para transformar el mundo.

Como lo mencioné con Guy Debord, al inicio del capítulo primero de esta tesis: lo importante en las artes del movimiento del cine son las preguntas para seguir caminando con una etnografía a contrapelo de la historia. Incluso en la hierba de las comunidades y el cemento de las ciudades, lo importante son las iluminaciones provocadas por el arte del cine que, con sus posibilidades técnicas, aclaran en su movimiento aquello que, aunque ligero en sus minúsculas resistencias invisibles, deviene visible en sus oposiciones profundas de finura en las transiciones variadas. Tanto con las particularidades interiores con la naturaleza y sus símbolos, como en las posibilidades para estimular alegorías con iluminaciones que puedan rebasar el arte mercantilizado, lo importante de los contenidos espirituales en las imágenes es seguir sosteniendo las posibilidades de rupturas que, aun con los límites del mercado y el consumo pornográfico en las tantas pantallas de la modernidad como placer en las soledades sin relaciones con el *Otro*, representan, también, a pesar de la mitología de imágenes nacionalistas de lo mexicano, por ejemplo, la objetividad de significaciones del tiempo de inmanencia del antagonismo y la negatividad en la forma.

Así, esperamos que las líneas de esta tesis sirvan para seguir liando los extremos que son las profundidades de interioridades de la comunidad con realizadoras en las batallas de la historia. Parafraseando a Hegel (1965), estas concepciones buscan en las profundidades del concepto los entrelazamientos de rizomas de *belleza ideal* con las formas particulares de cuerpos reales. Aunque fugitivas por las presiones del poder y la dominación del Capital, estoy convencida que el saber subjetivo de habilidades técnicas con lo virtuoso de interioridades fugitivas en las montañas de Oaxaca ha permitido a través de los siglos una permanencia de *moléculas revolucionarias*, diría Guattari (1972). Expresadas en acontecimientos, circunstancias, situaciones creadas y/o

inventadas con las tradiciones en el espacio son elementos o trizas de tiempos invisibles que siguen siendo resplandores de constelaciones del pasado en el presente.

Ahora, parafraseando a Walter Benjamin (2007) en el *Apéndice A de las tesis de la historia*: atrapar conceptualmente la constelación que el pasado formó con símbolos y alegorías de la humanidad, creemos, permite refundar, resembrar o rememorar las imágenes con los ambientes reales y el saber-hacer subjetivo de contenidos espirituales de estética en las artes. Esos momentos resplandecientes del tiempo mesiánico (libertad, justicia y dignidad) contra la homogeneidad del tiempo lineal y vacío de violencia cotidiana son saturaciones significativas del tiempo revolucionario. Constelaciones históricas invisibles que, al mismo tiempo, se inmovilizan y movilizan en tensiones y conflictos de las identidades, lo indígena o el género, comunican y cristalizan con espectadores la *no-identidad* contra el sistema que preforma las identidades. Sin concertación (como las realizadoras con sus comunidades, con las que trabajé durante esta tesis) movilizan en sus montañas signos silenciosos particulares, caracteres puros y simples en pliegues barrocos universales de sentimientos en general; posibilidades en caminos abiertos y engranados por una *mónada* a contrapelo del tiempo vacío y homogéneo de la violencia del Capital (Benjamin, 2007).

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor (2004), *Minima moralia. Reflexiones desde la vida Dañada*. Madrid, Akal.
- Amador, A., & Andrade, A. (2018). *Cinebruto: Una nueva perspectiva del cine comunitario*. En H. Gil & F. Fernández (Eds.), *Las artes, compendio de voces* (pp. 21-33). Universidad de Guadalajara.
- Baca Feldman, C. F. (2016). *Experiencias resonantes de comunicación en pueblos indígenas de Oaxaca*, México. *Universitas humanística*, 81, 255-277.
- Barabas, A. (2003). *La ética del don en Oaxaca. Los sistemas indígenas de reciprocidad*. En S. Millán & J. Valle (Coords.), *La comunidad sin límites* (pp. 75-90). INAH.
- Bedingfield, W. (2023, agosto 29). *¿Por qué Hollywood le teme tanto a la IA generativa?* Wired. <https://es.wired.com/articulos/por-que-hollywood-le-teme-tanto-a-la-inteligencia-artificial-generativa>
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de reproductividad técnica*. Mexico: Itaca.
- Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia* (pp. 65-76). Terramar Ediciones.
- Benjamin, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar ediciones, Argentina, 2007, pp. 65-76.
- Bensaïd, D. (2012). *La sonrisa del fantasma. Cuando el descontento recorre el mundo*. Sequitur.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver* (J. González Beramendi, Trad.). Editorial GG.
- Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Botero, P. (2022). *Cine, autonomías y re-existencias: Apuestas a una genealogía descolonial desde los pueblos y el psicoanálisis crítico*. En *Red de maestros de cine autonómico y re-existencias* (Ed.), *Autonomías, cine y re-existencias: Conversatorios y polifonías audiovisuales* (pp. 23-41). CLACSO.
- Bourdieu, P. (1997) *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P., Chamboredon, & Passeron, J.-C. (2002). *El oficio del Sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo XXI.
- Brook, Peter (1977), *L'espace vide*. París. Seuil.
- Brooks, D. (2022, 2 de noviembre). *“Día de Muertos: cómo la saga de James Bond “inventó” el llamativo desfile de Ciudad de México”*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-63475260>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites discursivos del "sexo"*. Paidós.

- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría de la asamblea*. Paidós.
- Castañeda Salgado, M. P. (2012). *Etnografía feminista*. En Blazquez Graf, N., Flores Palaco, M., & Ríos Everardo, M. (Eds.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representación sociales* (pp. xx-xx). CEIICH, UNAM.
- Chérrez, G., & Román, A. *Análisis del campo cinematográfico ecuatoriano: quién hace cine y desde dónde lo hace* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante: Teoría de género y cultura visual*. Biblioteca Nueva.
- Craighead, L. (1994). *Myth and magic: Oaxaca past and present = Mito y magia: Oaxaca pasado y presente* (Catálogo de exposición). Palo Alto Cultural Center; City of Oaxaca de Juárez.
- De la Cuesta-Benjumea, C. (2011). *La reflexividad: un asunto crítico en la investigación cualitativa. Enfermería clínica*. 21(3), 163-167.
- De la Vega Alfaro, E. (Coord.). (2008). *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1979-1980*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexicano de Cinematografía; Universidad de Guadalajara; Universidad Veracruzana.
- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. En *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (p. 30). Londres. (Traducción de A. M. Bach y M. Roulet).
- De Lauretis, T. (1992). *En Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Cátedra.
- De los Reyes, A. (2013). *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (3ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Debord, G. (2015). *La sociedad del espectáculo*. El Perro y la Rana.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento*. Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. (coords.). (2012). *El campo de la investigación cualitativa*. Gedisa.
- Díaz, A., & Rinero, L. (2017). *Acción y reflexión en torno al cine comunitario: Desde una experiencia cordobesa en barrio Cabildo* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional de Córdoba.
- Díaz, F. (1989). *Principios comunitarios y derechos indios*. En *La visión india. Tierra, cultura, lengua y derechos humanos*. Musiro.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A- Manchado libros.
- Didi-Huberman, Georges (2019). *Arde la imagen*. Vestalia, México.
- Domínguez Gaspar, N. (2022). *De divas, sandungas e indias: Racialización, blanqueamiento y folclorización en las representaciones de mujeres oaxaqueñas en el cine de la Época de Oro*. En

- Mujeres en Oaxaca. Expresión y vida pública, siglos XIX y XX (pp. 129-161). Instituto de Investigaciones en Humanidades UABJO.
- Echeverría, B. (2003). Introducción. En W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (pp.9-28). México: Itaca.
- Echeverría, B. (2013), *La modernidad de lo barroco*, México, Era.
- Espinosa Mijares, Ó. (2011). *La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer. Historia y gráfica*, (36), 39-73. Recuperado el 25 de junio de 2024, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272011000100003&lng=es&tlng=es
- Espinosa Miñoso, Y. (2007). *Escritos de una lesbiana oscura: Reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. La frontera.
- Fernández Bouzo, S., & Besana, P. B. (2019). El papel del cine comunitario en las redes de movilización ambientalistas de Argentina. *Ecología Política*, 57, 86-91.
- Ferrarotti, F. (2007, mayo-agosto). *Las historias de vida como método*. En *Convergencia*, 14 (044), 15-40.
- Foucault, M. (1984). *El juego de Michel Foucault*. En *Saber y verdad* (pp. 127–162). Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1988). *El sujeto y el poder*. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno Editores.
- Freud, S. (1992). *El malestar en la cultura*. En *Obras completas* (Vol. 21). Amorrortu Editores.
- García Riera, E. (1969). *Historia documental del cine mexicano (1941-1944)* (Vol. 2, pp. 7-8). Ediciones Era.
- García, G., & Coria, J. F. (1997). *Nuevo cine mexicano* (Ilustrado). Editorial Clío.
- Giraldo Castro, C., & Rincón Ramírez, C. (2021). *Audiovisual como experiencia crítica de la modernidad. Nómadas*, 55, Universidad Central, Colombia.
- Guardiola, I. (2019). Prólogo. En G. Debord, *Contra el cine: Obras cinematográficas completas (1952-1978)* (pp. xiii-xx). Synesthesia.
- Guattari, Félix (1972), *La révolution moléculaire*. Paris, Les Prairies ordinaires.
- Guattari, Félix (1972), *La révolution moléculaire*. Paris, Les Prairies ordinaires.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Anagrama.

- Gumucio-Dagron, A. (2018). *El derecho a la comunicación: Articulador de los derechos humanos. Razón y Palabra*, 22(1_100), 207–233. Recuperado de <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1151>
- Gumucio-Dagron, A. (Coord.). (2012). *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía*. República Bolivariana de Venezuela.
- Gutiérrez Aguilar, R. (2017). *Desandar el laberinto: Introspección en la feminidad contemporánea*. Tinta Limón.
- Gutiérrez Aguilar, R., Sosa, M. N., & Reyes, I. (2018). *El entre mujeres como negación de las formas de interdependencia impuestas por el patriarcado capitalista y colonial: Reflexiones en torno a la violencia y la mediación patriarcal*. *Heterotopías: Revista del área de estudios críticos del discurso*, 1(1), 53-67.
- Hahn, K. (2016). Antonio Moreno: Santa (1931-1932). En C. Wehr (Ed.). *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (pp. 39-56). Iberoamericana/Vervuert.
- Haraway, D. J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra
- Hegel, G. W. F., (1965), *La peinture - la Musique, París*, Aubier.
- Hoffmannsthal, H. von. (1999). *El sustituto de los sueños. Pensamiento de los confines*, (6), 139.
- Holloway, John (2022), *Hacia una teoría de la esperanza*, Buenos Aires, Comunizar.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2018). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2021). *Anuario Estadístico de IMCINE 2021* [Informe anual]. Ciudad de México, México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2022). *Anuario Estadístico de IMCINE 2022* [Informe anual]. Ciudad de México, México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2023). *Anuario Estadístico de IMCINE 2023* [Informe anual]. Ciudad de México, México.
- Jaramillo Marín, J., & Del Cairo, C. (2013). *Etnografía y teoría social: Entrevista al sociólogo Javier Auyero*. Universitas Humanística, 1-20.
- Jiménez Marcos, R. (2019). *Resignificar al otro: Folclorización del indígena en el cine mexicano*. En C. Oliva Mendoza & L. G. Martínez Gutiérrez (Comps.), *Cine mexicano y filosofía* (pp. 119-132). Editorial Ítaca.

- Kaplan, E. A. (1997). *Hollywood, ciencia y cine en La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas*. (pp. 39-65). Routledge. Publicado en CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, 5, Universidad Complutense de Madrid.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine*. Paidós.
- Kracauer, Siegfried, (2008), *La fotografía y otros ensayos. El Ornamento de la Masa*, Barcelona,
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM.
- Laso, E. (2021). *Apuntes sobre Alain Badiou y el cine*. *Ética & Cine*, 11(2), 101-109.
- Lefebvre, Henri (2013), *Producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- Maldonado Alvarado, B. (2015). *Perspectivas de la comunalidad en los pueblos indígenas de Oaxaca*. *Bajo el Volcán*, 15(23), 151-169. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.
- Maldonado-Alvarado, B. (2002). *Autonomía y comunalidad india: Enfoques y propuestas desde Oaxaca*. Centro INAH Oaxaca.
- Maldonado-Alvarado, B. (2016). *Hacia un país plural: Educación comunitaria en Oaxaca frente a la política de interculturalidad cero*. *Estudios Sociales y Humanísticos*, 14(1). <https://doi.org/10.29043/liminar.v14i1.42>
- Marcelino Díaz, M. A. (2021). *Fuera de plano: La construcción del sujeto del feminismo en la "tecnología del género" de Teresa de Lauretis*. *El Búho: Revista electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 21.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Editorial Planeta.
- Marcuse, Herbert (2002), *Eros et civilisation*, París, Editions de Minuit.
- Martín-Barbero, J. (2010). *Mutaciones culturales y estéticas de la política*. *Revista de estudios sociales*, 35, 15-25.
- Martínez Luna J. (2010). *Eso que llaman comunalidad*. CAMPO/Fundación Harp Helú/Secretaría de Cultura/Culturas Populares.
- Martínez Luna, J. (1995, marzo-abril). *¿Es la comunidad nuestra identidad?* *Ojarasca*, 42-43.
- Martínez Luna, J. (2016). *Textos sobre el camino andado*, Tomo II. México.
- Matamoros Ponce, Fernando (2008), “*Signos secretos de la fotografía en movimiento y sueño*”, en Leyva Rubén (ed.), *Memorial de agravios, 2006 Oaxaca*, México, Marabú Ediciones, México.

- Matamoros Ponce, Fernando (2009) *Memoria y Utopía en México. Imaginarios en la génesis del neozapatismo*, Herramienta/ ICSyH-BUAP,
- Matamoros Ponce, Fernando (2017), “Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Palabras e imágenes, dialécticas de lo religioso y la metafísica”, *Revista de Filosofía Oðós (Odos)*, No. 6, Año 4/ vol. 4, Cartagena, Colombia. Editorial Grupo Estudios filosóficos Babel.
- Matamoros Ponce, Fernando (2020), “Ética, estética y erotismo en formas del deseo y lo religioso. Notas epistemológicas materialistas para una “sociología de interioridades”, en Mayleth Alejandra Zamora Echegollen y José Javier Contreras Vizcaino (2020), *Las epistemologías y las artes: a debate*, 1ª edición, Puebla, Universidad Estatal de Oriente.
- Matamoros Ponce, Fernando y Zárata Santiago, Aline (2023), “El despojo histórico en territorios indígenas. Estéticas en las artes de resistencias del Istmo de Tehuantepec”. En *Revista CoPaLa. Construyendo Paz Latinoamericana*, Año, volumen 8, Número 17, enero 2023. México. <http://revistacopala.net/index.php/ojs>
- Matamoros Ponce, Fernando, “Signos secretos de la fotografía en movimiento y sueño”, en *Memorial de agravios*, 2006 Oaxaca, México, Rubén Leyva (éd.), (2008), Marabú Ediciones, México.
- Matamoros Ponce, Fernando, Melgarejo Pérez, Manuel Alfonso y Ávila Rojas, Odín (2024), “Discusiones interdisciplinarias sobre persistencia colonial, descolonización, experiencia y pasajes socio antropológicos y políticos latinoamericanos”. En *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*. número 57, octubre-diciembre de 2024. Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Matamoros, F. (2020). *Imágenes en Oaxaca: Arte, política y memoria*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Melgarejo Pérez, M. A. (2021). *Reflexiones desde el museo comunitario: ¿Aprender la memoria o imponer la identidad a más de 500 años de la invasión?* En López Varela, G., Matamoros Ponce, F., Barbosa Cano, M., & Melgarejo Pérez, M. (Eds.), *A más de 500 años de la invasión de Mesoamérica* (pp. 125-148). Errante, UIEP-BUAP.
- Mesri Hashemi-Dilmaghani, P. A. (2013). “Una propuesta para la promulgación de una ley de justicia indígena en el estado de Oaxaca”. *Nueva antropología*, 26(78), 119-140.
- Michel, M. (1994). *Cine y cambio social en América Latina. En Una nueva cultura de la imagen: Ensayos sobre cine y televisión* (p. 144). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. Miguel Ángel Porrúa.

- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Macmillan.
- Nahón, A. (2020). *Imágenes en Oaxaca: Arte, política y memoria*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Nava Morales, E. (2020). *Ecos de la comunalidad en Oaxaca a inicios del siglo XXI*. Ideas. Idées d'Amériques, 16. <https://journals.openedition.org/ideas/9121>
- Navarro Olmedo, S. (2014). *La comunidad de Guelatao de Juárez ante el proyecto educativo del Bachillerato Integral Comunitario (BIC)*. En López Monjardín, A., & Coronado Malagón, M. (Eds.), *Comunidades en movimiento* (pp. 223-247). CONACULTA / INAH / ENAH / Ediciones Navarra.
- Ortega Salgado, C. (2010). *Las pintas y los estenciles de Oaxaca: Significación y carga estética*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>
- Pérez Avendaño, J. A. (2017). *La ODRENASIJ, "educación en nuestras propias manos" procesos de educación y fortalecimiento de la identidad a partir de la lucha forestal en la Sierra Juárez, Oaxaca* [Tesis de maestría]. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Pierre, Bourdieu. (1998) *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus, Madrid.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (M. Arranz, Trad.). Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (C. Durán, Trad.). LOM.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, Jacques (2008), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes Manatíal
- Rendón, J. J. (2004). *La comunalidad o modo de vida comunal de los pueblos indios* (Tomo I). Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Rocha, G. (1965). *La Estética del hambre*. En Dossier Glauber Rocha (catálogo de la muestra retrospectiva) (pp. 52-53). Ministerio de Cultura.
- Román, M. J. (2010). *Mirar la mirada: Para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario*. Recuperado de <http://www.romanjose.com>
- Ruiz Ojeda, T. C. (2022). *Cine y propaganda en el ideario cardenista: El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales.

- Sánchez Ruiz, S. (2021). *Catálogo de exposición: Arte contemporáneo en Oaxaca, vanguardia, mito y tradición*. Museo Ralli Marvella.
- Sánchez, A. (2022). *Pensar el cine desde la desistencia. Resonancias de la experiencia del cine autonómico desde Cuba*. En Red de maestros de cine autonómico y re-existencias. Autonomías, cine y re-existencias: Conversatorios y polifonías audiovisuales (pp.186-206). Clacso.
- Sanjinés, J., & Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI.
- Santamarina, C. & Marinas, J. M. (2007). “*Historias de vida e historia oral*”. En Delgado, J. M. & Gutiérrez, J. (Coords.). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales* (257-285). España: Editorial síntesis.
- Sapiro, G. (2017) “*La teoría de los campos en sociología: génesis, elaboración, usos*”. *El taco en la brea*, 4(V.5), 435-455.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres* (1ª ed.). Traficantes de Sueños.
- Sero, X., Marán, L. (2021). Hablemos de cine kaxlan y cine indígena. En I. Vargas Plata y O. Cruz García (eds.), *Los huecos del agua. Arte actual de los pueblos originarios* (pp.74-85). Museo Universitario del Chopo-UNAM, Museo Amparo, The Americas Research Network.
- Taccetta, N. (2021). *Lecturas a contrapelo y un concepto de historia útil para la vida: Walter Benjamin y Friedrich Nietzsche, una interlocución posible*. Cuadernos de Historia (Santiago), 55, 97-115. <https://doi.org/10.4067/S0719-12432021000200097>
- Torres, E. (2014). *El Estado, la comunicación y el espacio público en Manuel Castells (2004-2009)*. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 19(66). Recuperado de <https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/16302>
- Tunon Pablos, J. (1993). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción masculina de una imagen (1934-1952)* (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras). Recuperado de http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5022_TD309
- Van de Velde, H. (2008). *Sistematización, texto de consulta y de referencia*. Revista de estudios socio-culturales.
- Villegas, J. (2015). *El cine mexicano: una aproximación histórico estructural de las políticas desarrolladas para el crecimiento del sector en los últimos años* (Tesis doctoral). Universidad Iberoamericana.

- Vixuet Morales, M. G. (2020). *Autorrepresentación y comunalidad: Experiencias de mujeres comunicadoras en la Sierra Norte de Oaxaca* [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Vizcarra, F. (2013). *La mirada cómplice: Ensayo sobre cine y sociedad*. Conaculta.
- Vizuet Morales, M. G. (2020). *Autorrepresentación y comunalidad: Experiencias de mujeres comunicadoras de la Sierra Norte de Oaxaca* (Tesis de licenciatura). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Weber, M. (2021). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Yokoigawa, M., Cázares Cerda, G., & Rojas Cuevas, M. (2022). *Protesta y resistencia: El arte contemporáneo en América Latina* (Primera edición electrónica). Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Zibechi, R. (2015). *Descolonizar el pensamiento crítico y las prácticas emancipatorias*. Desde Abajo.
- Zires, (2008). *Nuevas subjetividades políticas y estrategias de visibilidad. El Movimiento Social de la APPO*. Oaxaca 2006. En C. De la Peza (Coord.), *Comunidad y Desacuerdo* (pp. 105-120). Fundación Manuel Buendía, CONACYT y UAM.

ANEXOS

Entrevistas

- Bravo, Myriam. (2023, mayo 20). *Entrevista sobre el cine comunitario* [Entrevista realizada por Karina del Carmen González Vargas]. Archivo personal.
- Bravo, Myriam. (2023, julio 9). *Entrevista sobre el cine comunitario* [Entrevista realizada por Karina del Carmen González Vargas]. Archivo personal.
- Bravo, Myriam. (2023, agosto 10). *Entrevista sobre el cine comunitario* [Entrevista realizada por Karina del Carmen González Vargas]. Archivo personal.
- Casasola, Casandra. (2023, agosto 10). *Entrevista sobre el cine comunitario* [Entrevista realizada por Karina del Carmen González Vargas]. Archivo personal.
- Cruz, Didier. (2023, julio 29). *Entrevista sobre el cine comunitario* [Entrevista realizada por Karina del Carmen González Vargas]. Archivo personal.

Díaz González, Tonatiuh. (2023, julio 7). *Entrevista sobre sobre antecedentes del cine comunitario* [Entrevista realizada por Karina del Carmen González Vargas]. Archivo personal.

Luna Marán, (2023, agosto 10). *Entrevista sobre el cine comunitario* [Entrevista realizada por Karina del Carmen González Vargas]. Archivo personal.

Rojas, Isabel (2023, agosto 2). *Entrevista sobre el cine comunitario* [Entrevista realizada por Karina del Carmen González Vargas]. Archivo personal.

Videos

Casa de América. (2021, noviembre 8). *Ángeles Cruz - directora de 'Nudo Mixteco'* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L-kysd88YRE>

El lugar que habitamos. (2024, julio 30). *Entrevista Ángeles Cruz | Parte 1: Violencia en San Miguel el Grande y protesta en la Guelaguetza* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cdZp-i186HY>

Cinétnicas. (2024, agosto 20). *Ángeles Cruz y San Miguel El Grande | Ep. 9 Brujas al aire* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LoEp5yI5VNI>

Cultura en Directo UNAM. (2022, septiembre 1). *Contra la marea: Cine indígena y autorrepresentación en México* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=URL_DEL_VIDEO

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2022, mayo 25). *#Anuario2021: Hablemos de cine indígena y comunitario* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=goVlgDyw6hk>

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2023). *'A través de Tola' de Casandra Casasola: Testimonios para construir a un hombre ausente.* <https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/a-traves-de-tola-de-casandra-casasola--testimonios-para-construir-a-un-hombre-ausente>

Noticias

- Chávez, R. (2023, noviembre 5). ‘*A través de Tola*’: Una mirada intimista al pasado familiar. Crónica Escenario. <https://www.cronica.com.mx/escenario/traves-tola-mirada-intimista-pasado-familiar.html>
- Gochi, V. (2024, abril 24). *Soy mujer indígena lesbiana: Ángeles Cruz, cineasta mexicana*. Saficosmos. <https://saficosmos.com/lbtq/lesbianas/soy-mujer-indigena-lesbiana-angeles-cruz-cineasta-mexicana/>
- Gobierno del Estado de Oaxaca. (2024, agosto 27). *Logran comunidades de Llano de Guadalupe, Tlaxiaco y Lázaro Cárdenas, San Miguel el Grande acuerdo de paz, justicia y bienestar social*. Recuperado el 10 de octubre de 2024, de <https://www.oaxaca.gob.mx/comunicacion/logran-comunidades-de-llano-de-guadalupe-tlaxiaco-y-lazaro-cardenas-san-miguel-el-grande-acuerdo-de-paz-justicia-y-bienestar-social/>
- Manzo, D. (2020, septiembre 3). *Cassandra Casasola, la cineasta autodidacta que rescata historias olvidadas de los pueblos de Oaxaca*. IstmoPress. <https://www.istmopress.com/cassandra-casasola-la-cineasta-autodidacta-que-rescata-historias-olvidadas-de-los-pueblos-de-oaxaca>

Imágenes

- Figura 1. Instituto Mexicano de Cinematografía. (s.f.). “*Chicharras*”, de Luna Marán: cine en comunalidad. Recuperado de <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/chicharras--de-luna-maran--cine-en-comunalidad>
- Figura 2. ArchDaily. (2012, 18 agosto). *Archivo fotográfico: Cines y teatros de la Ciudad de México*. ArchDaily México. <https://www.archdaily.mx/mx/750541/archivo-fotografico-cines-y-teatros-de-la-ciudad-de-mexico>
- Figura 3. Veyre, G. (1896). *El presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec* [Película]. Recuperado de <https://masdemx.com/primera-pelicula-filme-mexico-actor-porfirio-diaz/>
- Figura 4. *Nosotros los pobres* (1948) [Póster]. Recuperado de https://www.emovieposter.com/gallery/inc/giant_size.php?lot=5p1225

Figura 5. La directora Matilde Landeta junto a la actriz María Elena Marqués en el rodaje de *La Negra Angustias*. Recuperado de Sopitas. <https://www.sopitas.com/cine-y-tv/la-negra-angustias-francisco-rojas-gonzalez-primera-mujer-novela-revolucion-mexicana/>

Figura 6. Fotograma de *Janitzio* (1935) dirigida por Carlos Navarro. Recuperado de <https://primeraplana.mx/archivos/479279>

Figura 7. Fotograma de *Que Viva México* (1932) dirigida por Sergei Eisenstein. Recuperado de <https://cinreservas.com/historia-del-cine/historia-del-cine-indigena-mexicano/>

Figura 8. Póster de *La hora de los hornos* (1968) dirigida por Fernando “Pino” Solanas, escrita por el mismo y Octavio Getino. Recuperado de <https://www.naranjasdehiroshima.com/2014/01/la-hora-de-los-hornos.html>

Figura 9. Fotograma de *La fórmula secreta* (1965) dirigida por Rubén Gámez. Recuperado de https://archive.org/details/formula_202006

Figura 10. Imagen promocional de *Los pasos de Ana* (1988) dirigida por Maryse Sistach. Recuperada de <https://www.imdb.com/title/tt0102684/>

Figura 11. Recuperado de <https://corrientenoficcion.com/cineastas-tejedoras-ikoots/>

Figura 12. Sala del cine *Too* en Guelatao de Juárez, Oaxaca, México, 2023. Foto: Karina González Vargas.

Figura 13. Fotograma de producto final del taller “*De la historia personal a la historia comunal*” impartido por Selene Galindo. Foto: Karina González Vargas.

Figura 14. Zócalo de Guadalupe Victoria. Recuperado de <https://stock.adobe.com/es/images/zocalo-guadalupe-victoria-mixteca-oaxaca/267716206>

Figura 15. Fotograma de *Tío Yim* (2018) dirigida por Luna Marán. Recuperado de <https://www.retinalatina.org/peliculas/tio-yim/>

Figura 16. Fotografía de la directora Ángeles Cruz extraída de su sitio oficial. Recuperado de <https://angelescruz.com>

Glosario de Siglas y Acrónimos Relacionados

Archivo Etnográfico Audiovisual (EAE)

Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO)

Campamento Audiovisual Itinerante (CAI)

Comité de Consulta de la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas (CODECO)

Estímulo Fiscal a Proyecto de Inversión en la Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE)

Estímulo para la Creación Audiovisual en México y Centroamérica para Comunidades Indígenas y Afrodescendientes (ECAMC)

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)

Instituto Nacional Indigenista (INI)

Organización por la Defensa de los Recursos Naturales de la Sierra Juárez (ODRENASIJ)

Programa de Fomento al Cine (FOCINE)

Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE)

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)