Revista de Cine Iberoamericano

Nº 32
enero - junio 2026

EL OJO QUE PIENSA

DOSSIER

EL DOCUMENTAL: significación y valor social

EL OJO QUE PIENSA
revista de cine iberoamericano

El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 17, Número 32, Enero-Junio 2026, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. José Parres Arias No. 150,
Col. San José del Bajío, C.P. 45132
Zapopan, Jalisco, México.
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23376.
www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx
revistaelojoquepiensa@gmail.com

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:
04-2010-012013403000-203,
ISSN: 2007 – 4999
Otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores de la publicación.

Bajo el amparo de la Ley Federal de Derecho de Autor, la publicación de imágenes y fotografías se realiza a título de cita con el propósito de análisis, comentario o juicio crítico, y bajo fines educativos y de investigación.

Los textos académicos y científicos son sometidos a evaluación por medio de un dictamen "doble ciego" (*peer review double blind*), de manera anónima y por evaluadores externos. Los textos de divulgación son sometidos a evaluación por un comité interno.

Directoras
Yolanda Minerva Campos
Annemarie Meier

Asistentes Editoriales
Erick Gallo
Alejandra Sañudo

Comité editorial
Fabiola Alcalá Anguiano
Álvaro A. Fernández
Patricia Torres San Martín
Diego Zavala Scherer

Corrección de estilo, diseño editorial y maquetación
Hammurabi Hernández
Carlos Armenta
Marco A. Islas Arévalo

Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

ÍNDICE

Dossier. El documental: significación y valor social

EDITORIAL 4

ARTÍCULOS

El falso documental etnográfico
Sergio J. Aguilar Alcalá 7

La decisión de partir: imágenes y memorias de los procesos diaspóricos entre Japón y Brasil en el cine documental (2008-2018)
Jessica Fernanda Conejo Muñoz, Dahil Mariana Melgar Tísoc &
Francisco Javier Ramírez Miranda 25

Cine documental, memorias y narrativas sobre violencias en *Amor, nuestra prisión* y *Llueve* de Carolina Corral
Ilse Mayté Murillo Tenorio 45

Cuando el dolor se mira: el documental como producto cultural del sufrimiento social. Breve análisis del documental *Zapatistas: Crónica de una rebelión*
Ambar Varela Mattute 65

Cine piquetero: la mugre y la esencia antineoliberal
Edén Bastida Kullick 91

Cinectividad: fortalecimiento de lazos sociales a través del cine comunitario en San Basilio de Palenque
John Jaime Hurtado Cadavid 107

Editorial

El documental: significación y valor social

En la actualidad, vivimos inmersos en un entorno social donde la abundancia de imágenes y narrativas es constante. En este contexto, el documental adquiere una relevancia singular como herramienta cultural capaz de ir más allá de la mera representación literal de la realidad. Aunque en una primera o popular aproximación se asocie a la objetividad, el documental construye relatos que reflejan la complejidad y las contradicciones propias de las sociedades en las que se realizan, facilitando así un acercamiento más profundo de los procesos que afectan tanto a nivel individual como colectivo.

Este número especial, titulado "El documental: significación y valor social", se propone analizar el impacto que los documentales ejercen sobre las comunidades actuales. No se limita a la exploración de técnicas narrativas o testimoniales, sino que examina también de qué manera el documental amplifica las voces tradicionalmente marginadas y promueve espacios de reflexión en torno a cuestiones fundamentales para la sociedad, e incluso al interior del propio cine documental.

El dossier invita a desarrollar una reconsideración crítica sobre el papel del documental como motor de cambio social y como catalizador de una mirada reflexiva y empática hacia la realidad. Mediante sus relatos, los documentales tratan temas de gran relevancia como la migración, la resistencia política, el sufrimiento humano o la formación identitaria, cuestiones que impactan tanto en las experiencias individuales como en los procesos colectivos. El documental se presenta como un

recurso eficaz para visibilizar a grupos históricamente silenciados, enriqueciendo la comprensión de nuestro entorno sociocultural, y también como una herramienta que permita cuestionar los modos en los que construimos relatos sobre esos entornos y grupos.

Este dossier reúne seis artículos inéditos que aportan diferentes perspectivas sobre los procesos de creación, difusión e interpretación del documental como producto cultural de gran valor social. A través de distintas metodologías y marcos conceptuales, los textos demuestran que el cine documental no sólo actúa como registro de hechos históricos, sino que también abre un espacio para la respuesta social frente a eventos críticos. La diversidad de películas documentales aquí tratadas muestra la potencia del documental para cuestionar su propia condición de posibilidad como relato de la realidad, su función en la construcción de la identidad en la diáspora migratoria, su condición de receptáculo y fuente de memoria, su capacidad de condensar y aliviar una situación socialmente traumática, su uso como herramienta de protesta social y su potencia en la construcción activa del lazo social.

Al situar el documental en el núcleo de la producción simbólica, este dossier resalta su papel como agente de cambio y reflexión social. El diálogo interdisciplinario que ocurre entre los textos contribuye a apreciar cómo las representaciones audiovisuales configuran nuestra percepción de la realidad y estimulan la reflexión crítica en la audiencia.

En conjunto, los trabajos aquí reunidos ofrecen un recorrido analítico que reconoce el valor fundamental del documental como potencial transformador del mundo y las sociedades en las que se produce.

Agradecemos el esfuerzo y la dedicación de las autoras y autores que participan en este dossier, quienes ponen de relieve la importancia de continuar y profundizar la investigación sobre documental en México, Latinoamérica y otras partes del mundo.

"El documental: significación y valor social" pretende ser una invitación tanto para espectadores como para creadores a cuestionar, aprender y profundizar en la posibilidad de usar al documental como herramienta fundamental en el conocimiento del mundo, sus problemáticas y promover la justicia social y cultural. ❦

Ámbar Varela Matute y
Sergio J. Aguilar Alcalá
(coords.)

El falso documental etnográfico

Ethnographic Mockumentary

Sergio J. Aguilar Alcalá

sergio.aguilaralcala@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-1712-753X

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Fecha de recepción
marzo 19, 2025

Fecha de aprobación
diciembre 15, 2025

Fecha de publicación
enero - junio 2026

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i32.474

Resumen / A diferencia del documental etnográfico, que es también discutido al interior de disciplinas de lo social y lo antropológico, el falso documental es un producto sintomático singular de la teoría del cine documental. No obstante, esto permite al falso documental etnográfico proponer una lectura crítica de las funciones políticas del saber y de la enunciación discursiva de un producto audiovisual. Desde la brecha psicoanalítica entre el enunciado y la enunciación, este texto analiza tres falsos documentales etnográficos para verificar el modo en que objeto, representación y espectatorialidad son construidas en la narrativa audiovisual.

Palabras clave / Documental etnográfico, falso documental, psicoanálisis, enunciación fílmica.

Abstract / Unlike ethnographic documentary, which is also discussed within social sciences and anthropology, fake documentary is a symptomatic singular product within documentary theory. However, this allows fake ethnographic documentary to propose a critical lecture on the political functions of knowledge and the discursive enunciation of a film. From the psychoanalytic scission between a statement and its enunciation, this text analyzes three fake ethnographic documentaries to verify how object, representation and spectatorship are built in film narrative.

Keywords / Ethnographic Documentary, Fake Documentary, Psychoanalysis, Filmic Enunciation.

Agarrando pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978).

Del más allá al más acá

A fines del 2016, el canal National Geographic, sumamente conocido por su contenido documental (audiovisual, fotográfico y de divulgación de ciencias naturales y reportajes sobre comunidades humanas) sacó un eslogan con el que promocionaría sus productos en todo el mundo: "Further", traducido para Latinoamérica como "Más allá".

Este eslogan podría ser una buena manera de resumir el modo en que, en el discurso popular y no especializado, suele entenderse la labor de los documentales. Así es como podríamos definir lo que hace un documental sobre Corea del Norte (una comunidad cerrada espacialmente) o uno sobre cómo lucía una aldea medieval en el siglo XV (una comunidad alejada en el tiempo): los documentales nos permiten ir "más allá".

Sin embargo, no hace falta mucho para percatarnos de un gran problema de esta idea: ¿*desde dónde* podemos ir más allá? En otras palabras: ¿desde qué lugar habla el documental?

En este texto quisiera responder a esta pregunta con relación a un producto muy específico: los falsos documentales etnográficos. Si bien es cierto que ya se han discutido, en tanto *falsos documentales*, las películas que en este texto comentaré no se han hecho desde la dimensión de considerarlas como falsos documentales *etnográficos*, lo

que tendría la ventaja de mantener su especificidad epistemológica (como falsos documentales), pero en diálogo con un tipo de documental que se ha discutido ampliamente en la teoría documental y en la antropología (el documental etnográfico).

Para ello, empezaré con una breve caracterización del falso documental como un producto mucho más complejo y diverso que la presunción común, que lo reduce a una especie de 'mezcla' entre documental y ficción. Expondré una articulación de tres dimensiones que permite abordar la complejidad de este producto audiovisual: el objeto, su representación y la espectatorialidad en él implicada. En el caso del documental etnográfico, esta dimensión de la implicación subjetiva es particularmente importante, pues de lo que se trata es del modo en que un sujeto (el documentalista) presenta en el documental aquello de lo que es testigo o participante.

Después, haré un breve repaso por algunos falsos documentales etnográficos, para detenerme en tres de ellos, que considero pertinentes para juzgar la función del documentalista en la creación del documental (y con ello, de su propio objeto de estudio). Se trata de ***Las Hurdes*** (Luis Buñuel, 1933), ***Agarrando pueblo*** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978) y ***Borat*** (Larry Charles, 2006), que serán analizados en orden cronológico según su estreno.

Finalmente, se ofrecen algunas reflexiones sobre la función del falso documental etnográfico para repensar la potencia política del documental etnográfico, a través de la escisión entre el enunciado y la enunciación.

El falso documental: del espectador a lo espectatorial

Las aproximaciones más comunes al problema del falso documental pueden ser resumidas en lo que he calificado como la hipótesis del tercer espacio: la presunción de que el falso documental es una combinación de la ficción y la no ficción[1]. El grave problema de la hipótesis del tercer espacio es que asume, por lo menos implícitamente, que hay dos campos cinematográficos claramente definidos: la ficción y la no ficción. Es decir, se asume que es obvio lo que supone "realidad/forma/contenido ficcional" o "realidad/forma/contenido documental", cuando lo que continuamente uno se topa es una serie de ejemplos y discusiones que contradicen la idea de que estos sean campos evidentes. Es un problema de simplicidad extrema sobre lo que es la ficción y la no ficción, como si siempre que viéramos una película resulta 'obvio' que lo que estamos viendo es "la realidad ficcional" de la película o "la realidad documental" de nuestro mundo: el primer obstáculo que nos topamos contra esta idea es, precisamente, el falso documental.

La idea de que el falso documental es un tercer espacio entre ficción y no ficción es debatida en cuanto uno empieza a percatarse de la enorme complejidad y variedad de productos audiovisuales que caen bajo la idea de "falso documental": desde ***No Men Beyond this Point*** (Mark Sawers, 2015), que cuenta lo que sucedió en el mundo desde la década de los 50 cuando dejaron de nacer hombres, o ***Mermaids: The Body Found*** (Sid Bennett 2012), que relata las experiencias de un grupo de biólogos marinos que se toparon y examinaron el cadáver de una sirena[2], hasta ***I'm Still Here*** (Cassey

[1]En Aguilar Alcalá (2022, pp. 178-182) se hallan varias referencias que pretenden dar cuenta del falso documental desde esta lógica, así como las críticas a las mismas. Entre esas referencias se encuentran muchos textos que suelen ser mencionados al hablar del fenómeno del falso documental, pero que siguen cayendo en la misma trampa, la de asumir que los falsos documentales son documentales sobre temas que 'no son verdad', o que se construyen con imágenes 'que no corresponden a la realidad'. Especialmente los textos de la primera década de este siglo caen en esa trampa, para mayores argumentos, remito nuevamente a Aguilar Alcalá (2022, pp. 178-182). Además, también sería bueno considerar que la extensión de un artículo académico no es la pertinente como para esperar una revisión del estado de la cuestión, para ello son las extensiones de los libros y otros espacios y publicaciones. Por última vez, remito a esa obra para una discusión de muchas (y obvio, no todas) las referencias al respecto.

[2]Nótese que en esta descripción la siguiente hago afirmaciones categóricas del pasado ("lo que sucedió en el mundo cuando dejaron de nacer hombres", "se toparon y examinaron el cadáver de una sirena") precisamente porque los falsos documentales hacen esas afirmaciones. Si se matizara el asunto

Affleck, 2010), en el que vemos al actor Joaquin Phoenix en una especie de personaje de la ficción que interactúa con el mundo extradiegético, imposibilitando entender qué escenas son actuadas y prescritas y cuáles simplemente espontáneas. En todos estos casos, lo que se entiende como "realidad ficcional" y "forma documental" resulta sumamente distinto, discutible y difícil de asir como para que esté en una misma categoría. ¿Tienen estas películas un mismo funcionamiento y articulación de su material de archivo, dramatizaciones o intertextualidad? Obviamente no, por lo que resumir al falso documental bajo la etiqueta de 'mezcla' o 'terreno medio' entre ficción y no ficción resulta muy problemática.

¿Cómo entender al falso documental? Debemos verificar la articulación, en el lenguaje audiovisual del falso documental, que seduce al sujeto espectatorial a implicarse en ella desde cierta perspectiva. Vayamos por partes para entender esta idea, partiendo de una estructura de tres dimensiones que entran en juego en el fenómeno cinematográfico cuando atendemos a su espectatorialidad: 1) el objeto filmado, 2) la representación de ese objeto en el discurso audiovisual, y 3) la experiencia de la espectatorialidad de esa representación.

El objeto filmado es, sencillamente, aquello que estuvo frente a cámara y fue registrado, sea una persona ejecutando una acción cualquiera o el sol saliendo por la mañana. Una primera manera de entender la función del cine documental es la presunción de que estos objetos existen en el mundo más allá de la diégesis documental: si en un documental aparece alguien que dice que vive en el número X de la calle Z, y voy a esa dirección, *se asume* que me encontraré a esa persona. Los objetos afílmicos son aquellos que, pensémoslo en estos términos por ahora, *ya* existen en el mundo, se haga sobre ellos una película o no.

Nótese que hablé de objetos *filmados*, y no simplemente objetos, porque en el cine nunca vemos los objetos sino su filmación: nunca vemos simplemente una persona caminando por la calle o el sol saliendo por la mañana, sino que *vemos eso de un modo específico*. Los objetos y acciones son representadas bajo articulaciones específicas de los elementos del lenguaje audiovisual: *este* emplazamiento de cámara, *esta* paleta de colores, *este* ritmo de edición, *esta* música incidental. Es la articulación de estos elementos lo que supone la narración audiovisual: el modo en que el argumento de un filme ha sido traspuesto en la articulación específica del lenguaje audiovisual.

El tema es que la discursividad audiovisual no se agota en distinguir entre el objeto que existe más allá de su representación y la representación específica que hacemos de ese objeto, pues si así fuera, el análisis y la teoría de cine se reducirían enlistar las múltiples posibilidades y ángulos de puntos de vista hacia los objetos. Es necesario percatarse de la siguiente dimensión: la posición espectatorial que se construye con esa representación del objeto.

Veamos cómo esto aplica con un ejemplo de lo que en el arte pictórico se conoce como anamorfosis. Un caso paradigmático, estudiado en varias ocasiones por Jacques Lacan, especialmente en su Seminario 11 (1987, pp. 95-96), es la pintura *Los embajadores* (1533), de Hans Holbein: tenemos en ella a dos hombres vestidos con ropa de lujo, y entre ellos, instrumentos de navegación; también hay una mancha amorfa, extraña, al frente del cuadro. La anamorfosis consiste en que esa mancha es un cráneo deformado, que se vuelve visible, adquiere forma, una vez que *nos movemos de lugar*, lo que acarrea el precio de que ahora los embajadores están deformados. Esta pintura contiene, entre sus elementos constitutivos (una mancha, es decir, algo que es parte de la representación), un elemento que funciona como pivote para capturar al espectador hacia otra posición: es como si el cuadro nos dijera, al verlo de frente por primera vez, que

diciendo algo como "lo que habría sucedido en el mundo" sería no captar la lógica enunciativa de los falsos documentales, sería caer en el supuesto de que los falsos documentales son películas que hablan de cosas que no sucedieron o que habrían sucedido, sería caer, desde otros lugares, en el problema de la hipótesis del tercer espacio mencionada líneas atrás.

hay algo que no nos quiere mostrar tan fácilmente, y que sólo si nos movemos de lugar nos lo hará visible.

Ahora, esta dimensión de la espectatorialidad supone un asunto del *deseo*, en los términos en los que lo entendemos en el psicoanálisis: una especie de excedente que no se agota con la satisfacción de nuestro aparato perceptor, sino que, más radicalmente, se ensancha justamente a causa de la satisfacción. Esto es una experiencia que hemos vivido con frecuencia: se trata de cuando hemos comido bastante y estamos, ciertamente, satisfechos de nuestras ganas de comer, pero nos enteramos que hay postre, y lo aceptamos. El deseo es ese excedente que se abre pese a haber llenado el espacio de la satisfacción. En el caso de la pintura de los embajadores, los hombres y sus objetos son parte del campo de la visión (porque los podemos ver), pero hay también, en ese campo de la visión, algo que no podemos ver (el cráneo) y que captura nuestro deseo, o, en otras palabras, alimenta *nuestro deseo de ver más*.

Entonces, en el caso del cine documental, ese deseo de ver más es lo que se genera *a causa* del propio documental, y que Bill Nichols (1997, p. 230) acertadamente denominó *epistefilia*: es una especie de satisfacción intelectual que el espectador parece conseguir tras ver el documental, en el estilo de que, tras ver un documental sobre cómo es la vida en una comunidad apartada de mi ciudad, no sólo tengo información (sobre cómo es la vida en esa comunidad), sino *el placer de saber esa información*. Es una especie de excedente que demuestra mi implicación subjetiva en el saber mismo, que muestra que la información no es simple información sino, en el caso del sujeto humano, una manera de activar el deseo.

Este excedente, si bien está del lado del espectador, no olvidemos, está dirigido por aquello que está inscrito entre los elementos de la discursividad audiovisual: el cráneo deformado, finalmente, *está ahí en el cuadro*. Esto es lo que distingue de manera tajante el estudio de la espectatorialidad y el deseo que implica de los estudios de audiencias o de recepción: estos últimos tratan de lo que las audiencias específicas dicen o responden ante las preguntas que se hagan de una película, mientras que la dimensión de la espectatorialidad está del lado de lo inscrito en el producto audiovisual.

Y esto nos trae de regreso al asunto: el falso documental es una película que se construye desde una estrategia espectatorial específica, desde un intento de sostener una posición espectatorial que, no siendo propia ni ajena al documental, tampoco la hace propia ni ajena a la ficción[3]: la implicación subjetiva en el documental supone que, si cuando lo considero falso, me percato de que no es así porque lo que me dice *es falso*, sino porque el modo en que *yo me implico* en su visionado me hace considerarlo así.

Entonces, el falso documental no se constituye como un objeto solamente estético o expositivo, sino incluso ético, en el sentido de que *incluye un deseo del sujeto que lo mira*, un sujeto que está implicado en la propia estructura del filme.

El falso documental etnográfico: mirar y mirar que se mira

Una tarea encomendada por Jean Rouch al documental etnográfico fue la creación de "the rules of a new film language that will permit the opening of frontiers between all civilizations"[4] (2003, p. 35). Esta misión, bastante de la mano del slogan del "más allá" antes mencionado, se abre en dos vías desde las cuales podemos considerar el concepto de "documental etnográfico": 1) como un instrumento de trabajo, registro y estudio de la antropología y sus subdisciplinas, en cuyo caso hablamos de una *etnografía documental*, o de un *documental como registro etnográfico*, y 2) como un producto audiovisual propio que no responde, en su producción y distribución a la intención anterior, y que podríamos llamar

[3]Esto es lo que permite llamar al falso documental una heterotopía (en Aguilar, 2022, pp. 313-316), en el sentido que Michel Foucault le dio a ese término.

[4]Traducción: "las reglas de un nuevo lenguaje fílmico que permitiera abrir las fronteras entre las civilizaciones".

como *documental etnográfico propiamente dicho*. Esto segundo es en lo que me quiero detener, pues es la dimensión que con mucha mayor frecuencia se entiende y asume en los estudios de teoría documental.

Esta distinción la hallamos de un modo bastante práctico para los cineastas: es la pregunta que se hacía el propio Rouch (2003, pp. 36-37) sobre si conviene que el documentalista sea etnógrafo o que etnógrafos y documentalistas trabajen juntos. Rouch es una pieza clave de este dilema, sobre si el documental etnográfico debe acentuar su carácter *documental* o su carácter *etnográfico*, pues nunca se pronunció con claridad sobre la diferencia: siempre parece que uno y otro son, para Rouch, lo mismo. Por eso hace una lectura de la historia del cine documental (desde los Lumière y Flaherty al *cinema verité* de los 60) con la idea de que el documental es –casi– sinónimo de etnografía. No es mi interés criticar aquí esta postura, pero sí vale la pena reconocer que, cuando hablamos desde las teorías del documental (y este es un asunto epistemológico y metateórico interesante), no se tiene el mismo concepto de "etnografía" que se tiene desde la antropología. Por mi parte, propongo entender al documental etnográfico como aquel documental en el cual un sujeto (que aparece con una función de "presentador") viaja a un lugar ajeno a su propio contexto cultural para conocer algo específico de la comunidad que visita, o algo en lo general de la misma.

Para los términos que interesan en este texto, el dilema de '¿documental o etnografía?' se zanja con gran facilidad si lo pensamos desde el producto a analizar: ¿estamos estudiando una comunidad a través del filme, o estamos estudiando el filme que es sobre una comunidad? El primer caso es lo que Lauro Zavala (2023, pp. 35-36) ha llamado un análisis instrumental (es decir, usar la película como herramienta para estudiar otra cosa), mientras que el segundo es un análisis interpretativo (es decir, el objeto de estudio es la película misma). La distinción entre estos es de enorme interés y profundidad para comprender la especificidad del análisis de cine[5].

Entonces, cuando hablamos de un documental etnográfico, y más especialmente, cuando lo analizamos, no consideramos más allá de accesorios los discursos que la antropología y la etnografía hayan construido sobre los temas y objetos afílmicos que aparecen representados en el documental. Lo que nos interesa es la manera en la que el lenguaje documental articula una posición espectatorial. Y eso es lo que nos permite caracterizar a los falsos documentales etnográficos.

Si el falso documental se constituye como un documental que supone una posición espectatorial que incluye el deseo del sujeto, el falso documental etnográfico articula ese deseo alrededor de la figura de su enunciador explícito, es decir, del personaje o personajes que fungen como vehículo de construcción de la historia del filme.

Estos personajes son lo que podemos llamar la posición de enunciación del filme: son las lógicas con las que se establecen los enunciados fílmicos, las articulaciones del lenguaje audiovisual con las que se expresa la narración. No supone simplemente los objetos (una calle filmada), ni se reduce a una elección técnica (usar un emplazamiento de cámara o un motivo musical específico), sino a las lógicas que, al interior del filme, producen un *sentido* al unir la filmación de *esa* calle con *ese* desplazamiento y con *ese* motivo musical.

Entonces, a diferencia de otros tipos de falsos documentales, el falso documental etnográfico tiene su posición de enunciación de manera explícita encarnada en un personaje: el que viaja a ese lugar y nos lo muestra. Este personaje construye, a través de su narración, un mundo que existe a condición de existir bajo su propia enunciación: este personaje es el que crea el mundo del documental, que, como tal, no es simplemente un mundo, sino el mundo que existe bajo las condiciones de enunciación elegidas para ese documental.

[5]Como dos lugares para entender esta diferencia y sus implicaciones en las prácticas que se aglutinan bajo el término "análisis cinematográfico", recomiendo leer el clásico introductorio de Vanoye y Goliot-Lété (2008).

Mundo y sentido del mundo, entonces, no pueden pensarse de manera separada.

Esta diferencia entre enunciado y enunciación es la clave para comprender la función de este personaje que articula el falso documental etnográfico. Para el psicoanálisis, esta distinción es la condición del sujeto del lenguaje: nunca podemos hacer coincidir lo que decimos con el acto mismo de decir. Por un lado, los enunciados son aquello que está siendo mostrado a cuadro, las dimensiones del objeto de la representación y la representación del objeto, mientras que la enunciación es el acto de enunciar, la dimensión de la espectatorialidad construida con esa representación.

A continuación, expondré estas estrategias de enunciación a través de varios filmes que, por razones que discutiré en cada caso, podemos considerar que tienen rasgos de falsos documentales etnográficos. Veremos que el personaje que articula estas narraciones, así como la mancha de *Los embajadores*, es visible, en algunos casos espectacularmente, pero su rol como estructurador del relato es un poco más sutil, pues no es lo mismo decir que porque algo es muy visible (los embajadores) entonces es eso lo que estructura la posición espectatorial (como la posición a la que se lleva al espectador a partir del cráneo deformado).

Análisis de películas

Las Hurdes, tierra sin voz

Basándose en una etnografía publicada por Maurice Legendre en 1927, Luis Buñuel dirige en 1933 el cortometraje español ***Las Hurdes***. De menos de media hora de duración, es una suerte de adaptación del libro de Legendre, intentando dramatizar algunas de las escenas ahí narradas.

El filme abre con una voz de narrador[6], que nos relata un poco de la vida en la zona conocida como Las Hurdes, al oeste de España. Empezamos con un pueblo, y conocemos una tradición que se celebraba *justamente* el día que los cineastas fueron ahí: colgar un gallo de una cuerda en medio de la calle y pasar a caballo intentando arrancarle la cabeza. Enfaticé el "justamente" porque una de las funciones que tiene este narrador es señalar la 'suerte' que tuvieron de llegar en el momento preciso a filmar esas escenas de desolación, miseria y pobreza tan 'impactantes'.

Este narrador tiene una función muy similar a la voz didáctica de los documentales expositivos más tradicionales: explicarnos las imágenes que estamos viendo, darnos datos contextuales y ofrecer un relato que encadene lo visual. No obstante, pronto nos topamos con una función muy peculiar de este narrador: mientras vemos el espectáculo de los gallos a los que decapitan con la mano, el narrador nos dice que "a pesar de la crueldad de esta escena, un prurito de objetividad nos fuerza a mostrarla". Esta frase es muy reveladora, porque lo que nos devela es una lógica de la *perversión*: se muestra el narrador como una especie de instrumento de un fin abstracto, superior, que le precede y dirige, la supuesta "objetividad". Nótese que el asunto no se trata de que la escena sea o no sea cruel, si creyéramos eso nos estaríamos quedando al nivel del enunciado. La escena se trata de la enunciación de la propia escena: *pese* a la crueldad, *debo* mostrarla.

El narrador de ***Las Hurdes*** tiene entonces la función de apelar a un exhibicionismo prohibitivo, propio de una función perversa: es el típico rol de una figura de autoridad (el padre, el líder religioso, el político, el amo del saber) que, con su prohibición y ordenamiento de la ley, sólo incita el deseo a transgredir la ley.

[6]Hay varias versiones de la película que difieren en su narración y en el diseño de créditos. Buñuel hizo la versión francesa, que es bastante menos estilizada, en 1933, pero me ha costado hallar fácilmente información sobre las razones de todas las diferencias de las versiones. Aquí me he basado en la versión con narrador en español. Hay algunas entradas donde se da información sobre una resonorización en español en 1965 aquí: https://www.institutfrancais.es/sevilla/evento/las-hurdes-de-luis-bunuel-en-la-filmoteca/; y también esta entrada, donde se presenta un extracto de una entrevista a Buñuel donde se habla un poco del tema de la sonorización: https://www.cinematheque.fr/henri/film/147068-terre-sans-pain-rushes-luis-bunuel-1932/

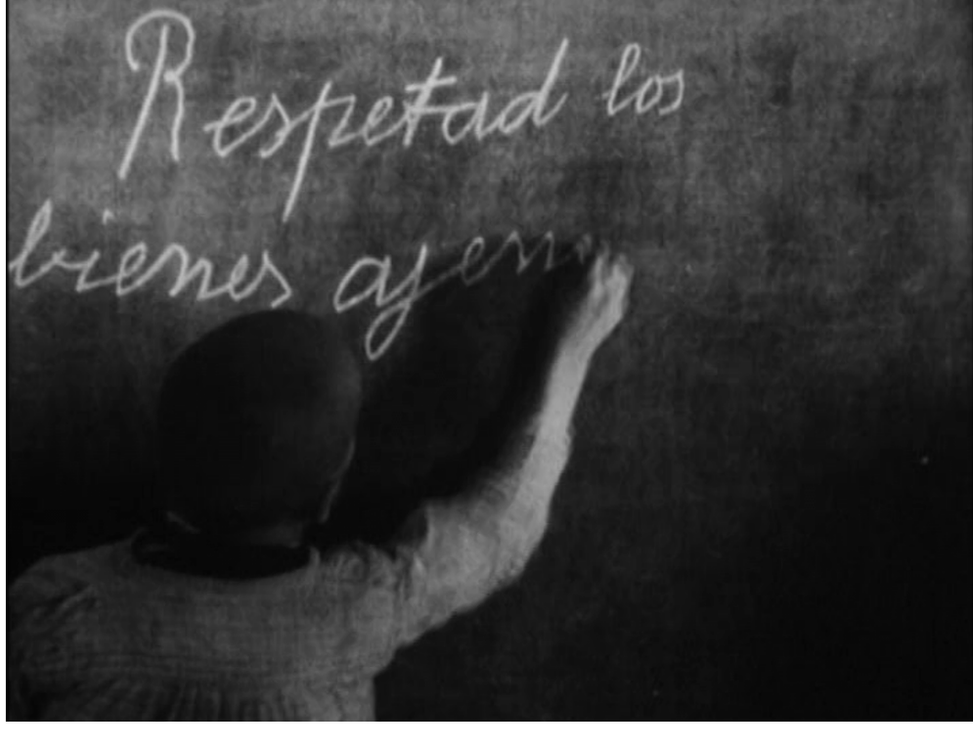


FIGURA 1. ***Las Hurdes*** (Luis Buñuel, 1933).

El narrador del filme de Buñuel tiene esa función, al mostrarnos "crueldad", pero enseguida desmintiendo su incitación al deseo de ver la crueldad, apelando a una instancia superior, "prurito de objetividad", como rectora. Mucho más explícita esta idea queda con lo que dice unos segundos después, respecto al mismo ritual: "esta fiesta sanguinaria, oculta sin duda, múltiples símbolos y complejos sexuales que no vamos a analizar ahora".

No resulta suficientemente interesante quedarnos en la crítica a los prejuicios clasistas que el narrador exhibe: más profundo es verificar cómo sus lógicas de enunciación construyen esa misma pobreza miserable de la que él se lamenta. Notemos que no puede evitarlo incluso: en un momento en que vemos a una niña con collares de motivos cristianos, nos dice que "aunque se trata de imágenes cristianas, no podemos menos que recordar los amuletos de los pueblos salvajes de África o de Oceanía". El punto no es si los amuletos cristianos tienen o no una similitud con los adornos religiosos de otros lugares, sino en percatarnos de que la comparación es construida por el propio narrador, que no omitamos, hablando en primera persona del plural no deja de incluir al espectador.

La película suele ser distribuida bajo el título ***Las Hurdes, tierra sin pan***, pues en un momento del cortometraje se nos cuenta que hasta hace poco conocieron el pan estos pobres aldeanos "salvajes", al punto de que los niños lo comen por obligación, para que sus padres no se los roben. Este corolario podría ser sustituido con otro título: *Las Hurdes, tierra sin voz*, pues nunca escuchamos otra voz que no sea la del narrador, ni siquiera en momentos donde el equipo de filmación directamente apela a algunos personajes, ni siquiera hacia el final, pues no escuchamos a una mujer decir que "Nada puede alentar más nuestra alma que el pensar siempre en la muerte", pues eso lo escuchamos *a través de* la voz del narrador.

No obstante, es a través de secuencias en cuyos cortes se nos muestra la falsedad de la escena (la de la niña moribunda, la cabra que cae dos veces, el burro atacado por las abejas) se construye un relato visual que parece contradecir al narrador. Es decir, si solamente escucháramos al narrador, parecería que estamos ante un reportaje televisivo con una lógica muy similar a la del Teletón, pero lo que notamos en la puesta en escena y la edición es una muestra de lo falseado de esa voz.

Un momento sutil muestra esa enorme crítica política que Buñuel tenía y que exhibe explícitamente en los créditos finales. En un momento en el que conocemos la escueta y descascarada escuela para niños, uno de ellos pasa a escribir en el pizarrón: mientras el niño escribe, el narrador dice "La moral que se enseña a los pequeños hurdanos no difiere en nada a la que rige nuestro mundo civilizado". Justo al terminar de decir esto, el niño termina la escritura de la frase: "Respetad los bienes ajenos" [FIGURA 1].

Esta ironía, muy propia del estilo de Buñuel, nos apunta la posición de crítica que ***Las Hurdes*** consigue al no darle voz a los hurdanos: el narrador, personaje particularmente amo de los documentales (amo porque su voz resuena y porque sus enunciados comandan la interpretación de las acciones mostradas), es contradicho con las imágenes mismas. Podríamos ver lo ridículo que es creer que respetar los bienes ajenos tiene una función "moral" si nos preguntáramos qué tipo de moral habita en un país que no le importa que una parte de sus habitantes apenas acaba de conocer el pan.

Agarrando pueblo, agarrando lástima

La lógica perversa de la voz del narrador de ***Las Hurdes*** se transforma en un sadismo cínico encarnado en el cuerpo de los realizadores retratados en ***Agarrando pueblo***, mediometraje colombiano de 1978 de Luis Ospina y Carlos Mayolo que presenta una curiosa lógica de sobreposicionamiento diegético y un poderoso discurso antidocumentalista.

El filme inicia con una claqueta y una voz que dice "acción". La claquetista nos indica que se está filmando la película ***Agarrando pueblo***, como si estuviéramos viendo un error de edición: en lugar de iniciar con el espacio documental, se inicia con la grabación del documental, es decir, al incluir la claqueta en la propia película, algo que no se hace justo para crear 'la ilusión de realidad', la película inicia, ya en su primera toma, con un problema frente a la cuarta pared.

Es un *problema* frente a la cuarta pared, pues una manera de distinguir al documental de la ficción es que el primero no puede romper la cuarta pared: justamente el punto del documental es la presunción de que lo que estamos viendo no es una realidad diegética, sino el mundo en el que vivimos, de modo que el documental 'no puede' romper la cuarta pared pues es una película que se presupone en ausencia de esa cuarta pared. Y, no obstante, ***Agarrando pueblo*** inicia con la construcción de una cuarta pared: nos dice que estamos viendo la grabación de la película. Es como si no estuviéramos simplemente viendo la película, sino que estamos viendo *la grabación de la película*.

Esto se complica en la primera escena, que retrata a un director y su fotógrafo filmando a un mendigo a la entrada de lo que parece ser una iglesia. Vemos a estos personajes en blanco y negro, pero por unos segundos pasamos a ver lo que está filmando su cámara en color. Y tenemos así una segunda película, que nos enteramos pronto se llama *El futuro para qué?* (así escrito en la segunda claqueta, con un solo signo de interrogación). Esta película, le dicen el director y su fotógrafo al taxista que los lleva por la ciudad, "es para mandársela a Europa, es para la televisión alemana […] es para filmar todas esas escenas de miseria". Entonces, dos películas: de una, *El futuro para qué?*, sólo vemos algunos pocos segundos a color, de otra, ***Agarrando pueblo***, vemos su grabación [FIGURAS 2 y 3].

El director y el fotógrafo caminan por las calles buscando y filmando toda la lista que nos hacen de la miseria urbana: "locos, mendigos, gamines… ¿qué más de miseria hay?". Le piden al taxista que los lleve a filmar a "las putas", que los lleve "con un loco", y tras filmar a un hombre que arriesga su vida en un espectáculo callejero dicen que "está bueno el material". Les piden a niños que se metan desnudos a una fuente para pedirles que naden de vuelta "por la plata". Esos niños son los únicos que aceptan el dinero que ellos les tiran al agua, para así filmar cómo lo buscan en el piso de la fuente. En ese momento, un hombre empieza a criticarlos, quejándose de cómo se están enriqueciendo con la filmación de niños pobres, el director le responde que "hay que filmarlos [a los niños pobres] para que se dé cuenta la gente": quién es esa gente que se va a dar cuenta, y de qué se va a dar cuenta, es algo que el director nunca explica.

La falta de respeto que tienen por la persona infortunada que se cruce en su camino nos produce cierta repugnancia desde un principio, y en la primera parte de la película nos queda clara la crítica que se tiene: un par de cineastas filman la miseria de las calles, venden esa película a los europeos

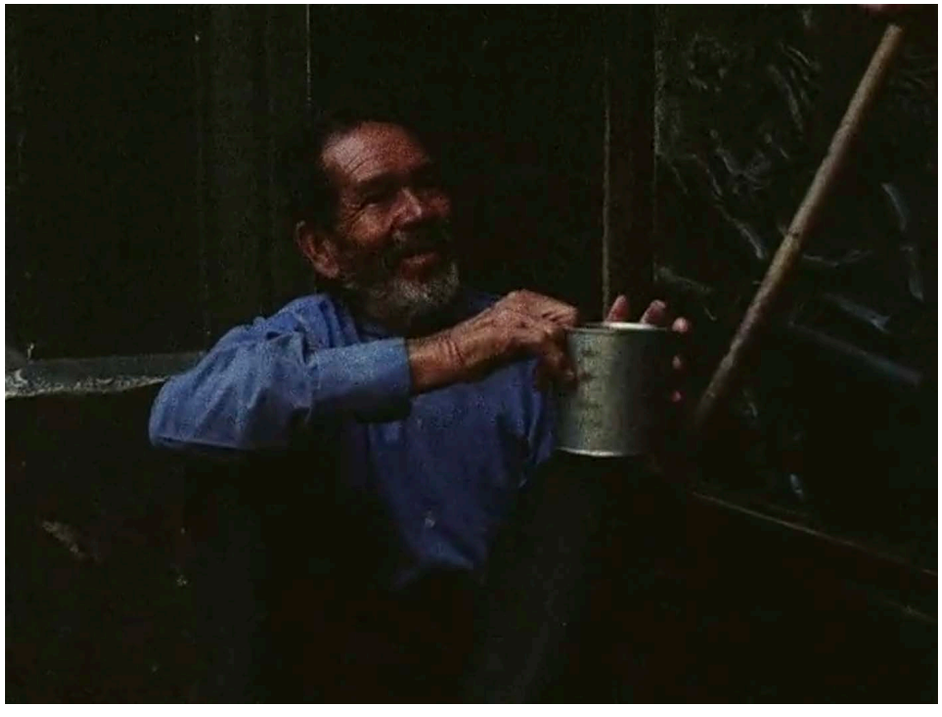


FIGURA 2 y 3. ***Agarrando pueblo***
(Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978).

(dicen que están filmando para la televisión alemana) y la gente a costa de la cual se enriquecieron sigue en su miseria. Esa es la primera parte del filme.

Hasta este momento, tomas con mucho movimiento, cámara al hombro, erráticamente pasando de rostros de pobreza a la cara de los cineastas, a la gente quejándose, al tráfico de la calle, a los niños jugando… De pronto, cortamos al interior (primera escena en interiores) de una especie de habitación de hotel, donde vemos al director tener una llamada telefónica con quien parece ser el financiador del filme, una reunión con la actriz que interpretará un personaje de una mujer pobre, y otros miembros de la filmación preparándose para el rodaje de la tarde.

Esta secuencia produce un importante corte en la película. En primer lugar, es un corte rítmico: de las tomas bastante cortas y edición rápida, pasamos a una escena de una sola toma que no tiene ningún emplazamiento ni movimiento. Además, es un corte de la puesta en escena: de los ruidosos exteriores de la calle, pasamos al silencio de una habitación donde se pacta y arregla la filmación. Luego, es un corte temático: de los fenómenos más espectacularizados de la miseria urbana, pasamos al modo en que se financia, planea y manipula la propia filmación. Pero el corte más importante es la implicación del deseo espectatorial: esa espectacularización de la miseria ha sido transformada en una especie de vistazo al 'detrás de cámaras', y la secuencia carga con un ritmo bastante más lento porque pretende mostrarnos cómo el aceleramiento que produce el espectáculo pone al espectador en la trampa de sentir lástima.

Así entonces, ***Agarrando pueblo*** supone un *agarrar lástima*: la homofonía del español nos permite entender que, cuando *sentimos lástima por alguien*, por ejemplo, alguien que mendiga en la calle, *sentimos que alguien nos lastima*. Y eso es lo que pasa en el filme, pues los cineastas quieren hacernos sentir lástima por los miserables, sentir que 'nos duele' la pobreza.

Esa estrategia no es en absoluto una exageración paródica. La dupla de Ospina y Mayolo bien podría ser completada por un poco conocido documentalista mexicano: el panista Ricardo Anaya, excandidato presidencial de México en 2018. Durante la pandemia por Covid-19, Anaya estuvo haciendo videos donde seguía personas que atravesaban algún momento difícil, por ejemplo, mostraba la dificultad de levantarse a las 4 de la mañana, tomar dos transportes públicos atascados y correr para llegar a tiempo al trabajo[7]. Un segundo video, en el que Anaya decía que le daba "muchísimo coraje ver tanto dolor y tanto sufrimiento por la pandemia"[8] desde el interior de su auto, se volvió material de memes.

Lo que se juega en esos videos de Anaya no está, ciertamente, al nivel del objeto filmado ni su representación. Es difícil encontrar a alguien que celebre que uno tenga que levantarse tan temprano para pasar horas en un transporte público deficiente para llegar a su trabajo todos los días. También resulta algo difícil imaginar otros modos de representar eso sin la presencia del propio Anaya: las tomas parecen de cámaras ocultas que 'discretamente' lo seguían a él y a la trabajadora de la salud son lo que otorga un sentido de verosimilitud al relato. El punto aquí es preguntarnos *a quién* le está hablando Anaya: ¿para quién funcionan estos videos? Ciertamente, no es para la gente que tiene que atravesar Metro Pantitlán, en la Ciudad de México, a las 6 de la mañana todos los días, pues esas personas no necesitan que se les cuente lo difícil de esa travesía. Es evidente que estos videos están dirigidos a gente que no tiene que atravesar esto, porque su interés es causar lástima: que nos dé muchísimo coraje, mucha lástima, tanta pobreza, miseria, dolor y sufrimiento. Esa es la posición de espectatorialidad que se pretende construir aquí.

La trampa, entonces, es que la espectacularización de la miseria que los cineastas de ***Agarrando pueblo*** pretenden

[7] *Se sube Anaya a combi y Metro* / Grupo REFORMA (3 de marzo de 2021). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=jLeX_8d_o7k

[8] *"Me da muchísimo coraje ver tanto dolor": Ricky Riquín Canallín* / Reporte MX Noticias (4 de febrero de 2021). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=hX8XsXqD7LQ

hacer no se construye desde una crítica al sistema que ha dejado a estas personas en esa miseria, sino a *sentir lástima* por ellos. Los personajes de los realizadores no solamente no tienen ningún interés en el beneficio de sus sujetos del documental (estoy de acuerdo en que sería equivocado asumir que *deben* de tener un interés tan definido), pues la secuencia del interior del hotel muestra que ese trabajo no se sostiene simplemente en un deseo perverso villanesco, sino en una lógica de producción bastante fría: nos muestra que lo que sucede 'tras las cámaras' no es en absoluto una suerte de plan maquiavélico para hacer ver a la gente miserable más espectacular, sino que las condiciones de producción del cine empujan a producir un espectáculo de la miseria. Tener el presupuesto controlado, la filmación eficaz, la jerarquía clara y el plan fijo son las condiciones cuyo resultado es esa espectacularidad de la que sus realizadores no sólo no desmienten, sino que cínicamente admiten, desde el principio, cuando dicen que son como "vampiros" (de hecho, el título de distribución de la película en inglés tomó esa idea, ***Vampires of Poverty***).

Tras la secuencia en el hotel, regresamos a la estética acelerada e improvisada de la filmación en la calle. Entran, sin pedir permiso alguno, a una casa destartalada, con una actriz y un actor que hacen de supuestos inquilinos de ese maltrecho hogar, y los cineastas van esculcando entre objetos que hagan más interesante este espectáculo de la miseria.

Pero mientras están filmando, un extraño hombre se acerca sacándoles del lugar. Es el dueño de la casa, bastante indignado porque se metieron a su hogar sin permiso, y el productor trata de convencerlo como buen tecnócrata neoliberal: con dinero y con estadísticas ("¿sabía usted que su casa fue elegida entre muchas? más del 25% de las casas de los colombianos es igual a la suya"). Pero el hombre toma esos billetes y le responde "¿sabe usted qué puede hacer con este dinero? Esto, vea", y mientras escuchamos ese "*vea*", vemos rostros de niños que se asoman por la puerta y *ven* hacia la cámara, y regresamos al hombre que se pasa los billetes por el ano, como limpiándose tras defecar.

Esta secuencia tiene dos dimensiones muy distintas con las que estaban al principio de la película (antes de la escena en el hotel). En una dimensión más obvia, es porque el miserable que está siendo explotado cinematográficamente (pues incluso al limpiarse con los billetes sigue siendo filmado) no acepta el dinero, sostiene su propia dignidad y saca a los invasores de su casa, mientras que los del principio del filme eran vistos como los invasores –del espacio público–, que no podían hacer más cosa que pedir que no se les grabe. Este hombre no tiene problema en que se le grabe, pero sí pretende que se grabe lo que él hace para los cineastas, *lo que él les dice que vean*.

En una segunda dimensión, esta secuencia es muy interesante por ese inserto de los niños asomándose por los tablones de madera mientras el hombre dice "vea". ¿No acaso se lo está diciendo también a nosotros, que estábamos viendo sin que el sujeto que está siendo visto apele a nuestra mirada? Lo poderoso de la secuencia es que seguimos viendo, pero es un ver distinto, pues hay una respuesta por parte del objeto que estamos viendo.

Y tras correrlos con un machete, el hombre toma el celuloide que dejaron atrás, y lo va desenrollando mientras repite esas preguntas que buscan exponer la miseria, y se envuelve en la cinta como si fuera un murciélago. De los vampiros de la pobreza (los que chupan la pobreza para enriquecerse) al vampiro de la pobreza (el que devuelve la mordida/mirada).

Los cineastas de ***Agarrando pueblo*** cumplen con aquella lógica cínica pragmática que Žižek lleva décadas señalando (por ejemplo, en 2009, pp. 107-108, aunque la idea se ha trabajado en varios textos suyos desde la década de los 90) como propia del capitalismo neoliberal: habitamos un mundo en el que ya parece que lo sabemos todo y, sin embargo, actuamos con sorpresa ante las cosas. Y la crítica que se establece en el filme es ésa: tratar de despertar al espectador de ese letargo

FIGURA 4. ***Borat*** (Larry Charles, 2006).

en el que, creyendo sentir simpatía o empatía por la miseria del mundo, sólo siente lástima y goza del espectáculo de la miseria, despertándole de modo en que ya no esté *simplemente viendo*, sino que… *¡vea!*

Borat: lecciones culturales para la comedia de una gloriosa nación occidental

La secuencia inicial de ***Borat***, quizá la secuencia más famosa del filme, pareciera mostrarnos una lógica del documental etnográfico tradicional: el sujeto extranjero nos muestra su vida y su entorno cotidiano, que adicionalmente, causa risa, extrañeza y repugnancia con sus vicisitudes y singularidades. Se trata de una especie de dimensión cómica de la pornomiseria característica de los documentales etnográficos que ***Agarrando pueblo*** critica, celebrando al violador del pueblo, los niños con metralletas, la violencia intrafamiliar, el incesto y el abierto antisemitismo. El dilema moral entre seguir riendo y sentir culpa de reír de tantos males está presente desde el inicio y no abandona en ningún momento la película [FIGURA 4].

Pronto queda claro que esto no será la posición de la narración, pues no vamos a ver el mundo extraño a través del personaje extranjero, sino que veremos los escenarios, lógicas y actos 'occidentales' desde el lugar del extraño. En ***Borat*** se presenta un curioso doblez: en una primera línea, se trata de la mirada documental hecha por el otro sobre el Occidente civilizado; pero la película, a la vez, devuelve la mirada, pues percatarnos del modo en que creemos (nosotros, occidentales 'civilizados') que nos ven los 'salvajes', nos encontramos con cómo nos vemos a nosotros mismos.

Este doblez hace que los chistes sobre los que se construye la perturbación que causa Borat, llenos de misoginia, homofobia, antisemitismo y escatología, si bien pueden resultar ofensivos, son dichos desde un lugar de ignorancia e ingenuidad. Es decir, a diferencia de la desmentida producida en nuestro mundo 'políticamente correcto' al decir un chiste ofensivo y que *lo sabemos como tal*, en Borat esto se juega desde la otredad radical: reducir su accionar con que él dice chistes ofensivos sería perder el punto pues él no está diciendo chistes, sino diciendo el modo en que ve el mundo, como cuando se sorprende de que una mujer pueda ir a la universidad. Y esto produce un efecto algo enajenante, casi podríamos decir, escindidor: nuestro Occidente obsesionado con la corrección política no nos permite reírnos abiertamente de un chiste sobre racismo, pero condenar el chiste como ofensivo no es nada menos que la imposición de nuestros propios estándares estéticos y éticos sobre los del 'salvaje', que es exactamente lo que sucede cuando, al enfrentarnos con la otredad (por

ejemplo, con inmigrantes que atraviesan México para llegar a E.U.A.), se les trata con la misma cantidad de repugnancia racista y xenofóbica que el paternalismo infantilizante.

Un excelente ejemplo de esta idea es la mujer que nuestro mundo virtual ultrapunitivista bautizó como "Lady Frijoles"[9]: se trata de una mujer hondureña que, en un reportaje televisivo, se quejó de que la comida que le daban a su paso por México eran frijoles, "como si le estuvieran dando de comer a los chanchos [cerdos]". El modo en que se comentaba la noticia en redes sociales virtuales reflejaba lo que Freud (1984, p. 380) había señalado con claridad desde hace un siglo: el altruismo que mostramos a los otros no es un supuesto 'amor al prójimo', sino una simple extensión de un narcisismo propio. En el caso de "Lady Frijoles", se mostraba que la 'ayuda' que se entrega a quien la necesita sólo se hace a condición de mantenerle en una posición de sumisión frente a mí, de que nunca se queje, rezongue o solicite algo adicional de lo que yo desee darle, pues el punto no es si en Honduras es o no es común comer frijoles, el punto es percatarse de que la molestia e indignación que la gente decía sentir con su queja de comer frijoles, lejos de ser molestia e indignación hacia la situación que hace que miles tengan que dejar sus países para ir a buscar empleo en el país que creó la política de desplazamientos en primer lugar, es hacia la idea de que esas personas puedan tener gustos e intereses propios, pensamientos egoístas o 'malagradecidos' que expresen. El que es ayudado *no debe* mostrarse desagradecido con *mi* ayuda.

Entonces, regresando a ***Borat***, el asunto que se construye en la película es la función que el humor tiene, tanto a través de su tema como de su posición de enunciación, para señalar aquello que es sintomático de la 'civilización occidental'. Lo que Borat hace es *histerizar* la cotidianidad de sus sujetos para que exhiban aquello que parece estar reprimido en su accionar cotidiano.

[9]Aquí varios detalles del caso: https://www.infobae.com/america/mexico/2018/11/22/frijoles-y-fake-news-por-que-esta-migrante-hondurena-suplica-perdon-a-mexico/

Por ejemplo, Borat le pregunta al vendedor de autos qué tan rápido tiene que ir con una Hummer para matar gitanos, y lejos de inmutarse por este deseo homicida, le responde que con unos 50 km/h debe ser suficiente. Algo similar pasa con el vendedor de armas. El gerente del rodeo en Texas celebra que en el país de Borat cuelguen a los homosexuales en cárceles, y dice orgulloso que eso es lo que intenta que suceda ahí también. Los universitarios le confiesan a Borat que una vez que tienen sexo con una mujer, ya no le tienen respeto, y que creen que las minorías tienen demasiados privilegios en el país.

Borat también se enfrenta a sus propios miedos y a los modos en que pretende hacer una lectura unidireccional del mundo, como al percatarse de no poder identificar que está en un desfile de orgullo gay ("aquí las personas son más amables que en otros lados"), en la casa de una pareja judía ("astutamente han cambiado de forma"), o pierde su deseo por Pamela Anderson tras enterarse de que no es virgen. Es difícil no ver la película con un conflicto sobre cuál es el límite para soportar las diferencias culturales de Borat y cuándo señalarlo como un violento cavernícola.

El problema de la postura políticamente correcta y multicultural que propone poner cada cultura en sus propios términos, de entender a cada quien según sus orígenes, de ser tolerante con las formas de expresión distintas, es que no logra conciliar cómo poner el límite a esa tolerancia. ¿Qué nos da derecho de poner un límite a un comportamiento "culturalmente diferente" sin caer en una versión descafeinada de neocolonialismo, en que le decimos al salvaje (indígena, musulmán, mujer) cómo debe comportarse en el mundo 'civilizado'?

La histerización de Borat es un síntoma en la enunciación de la civilización, el respeto multicultural, la democracia de E.U.A., toda vez que funciona como un 'dedo en la llaga' para perturbarle. Lo que hace le hace tan molesto, dar pena ajena, no es su ingenuidad o ignorancia, sino el hecho de que no se percata de su ingenuidad ni de su ignorancia, es decir, que

lejos de agachar la cabeza y no rezongar del plato de frijoles, abiertamente exhibe cierto goce de perturbar la comida que le damos. Una otredad que se acerca demasiado, que exhibe demasiado su goce, está en el fundamento de todo tipo de racismo, tal como concluía Žižek (2008, p. 61) a partir del concepto lacaniano de *goce*: odiamos al otro porque exhibe *demasiado* aquello que le es singular en su modo de gozar.

La lógica de crítica a Occidente que plantea ***Borat*** también sería justo aplicarla a la propia película: la supuesta aldea kazaja donde vive Borat se encuentra en realidad en Rumania, y sus pobladores comenzaron a levantar demandas por haber sido mostrados de modo tan lascivo, además de sentirse insultados de los millones de dólares que tuvo la cinta de ganancias, mientras que a cada una de esas personas que viven en altos índices de pobreza se les pagó 4 dólares por su participación (Pancevski, 2006). No sería suficiente, entonces, ver la cinta sólo desde la lógica de su contenido y su forma, como la mirada del extranjero hacia Occidente, sino que en su lógica de producción cultural bajo el capitalismo contemporáneo occidental.Sí, ***Borat*** plantea serios cuestionamientos a la hipocresía de Occidente, que esconde su racismo, xenofobia, homofobia y misoginia bajo una mascarada de civilidad. Pero hay que llevar la crítica que hace ***Borat*** a sus últimas consecuencias, y preguntarse si no es esa misma lógica la que sostiene la producción discursiva de la película: si no acaso los modos en los que se produce la crítica pueden estar totalmente alienados en el tejido que sostiene aquello que se critica.

Conclusiones: la etnografía como hominización

El documental etnográfico, desde la pregunta por su enunciación, nos permite no sólo acercarnos a esos lugares y tiempos distantes, sino que también verificar, *con otra mirada*, aquello que nos es cercano, a condición de ocultar su cercanía. Es decir: mientras que sus enunciados pueden hablar de algo ajeno, su enunciación es la cosa más íntima que pudiéramos pensar.

Verificamos esto en documentales de animales, donde el diseño de sonido, la edición causal forzada y la puesta en escena profesional permiten sostener una *narrativa sobre animales*; es decir, si realmente tuviéramos un documental *sobre animales*, probablemente tendríamos largas horas muy aburridas de leones descansando. Lo que vemos en los documentales de animales es el *forzamiento* de una secuencia de hechos (una leona cazando un antílope) que indexicalmente no corresponde con los objetos que fueron filmados: entre las tomas del momento de la caza, quizá vemos varias leonas y varios antílopes filmados en diferentes días, pero la edición construye una supuesta única secuencia.

Esta *imposición* de una secuencia narrativa en hechos de la naturaleza es lo que, muy tempranamente en su obra, Jacques Lacan llamó la *hominización del planeta*: "la idea que hay en el hombre de un mundo unido a él por una relación armoniosa permite adivinar su base en el antropomorfismo del mito de la *naturaleza*" (2009, p. 94). Lo que percibimos del mundo, y particularmente de aquello que llamamos 'naturaleza', no es nada más que el mito que hemos formado para antropomorfizar aquello que nos atañe. Parece que la condición humana es la de un egoísmo sin escapatoria: hasta aquello que sabemos ajeno a nosotros sólo puede ser comprendido a través de un delirio nuestro que es el que construye la realidad.

Esto hace que nos percatemos de que el documental etnográfico, especialmente cuando se construye desde un desplazamiento o distanciamiento de su objeto, se revela como un exhibicionismo más del que lo hace que de lo que trata. Aquello que es el tema *manifiesto* del documental puede ser la pobreza de Las Hurdes, la miseria de las calles de Cali o el racismo de las urbes de E.U.A., pero hay un tema *latente* que amarra la exposición de este tema manifiesto, de estos enunciados, y es el hecho de su enunciación: el personaje que *amarra* los hechos, y que, aunque se pretenda mostrar como

un simple testigo o transmisor de aquello que sucede en otro lado, *crea* los propios hechos de los que dice informar.

El documental etnográfico, entonces, permite decir ciertas verdades del enunciado, pero lo hace a condición de desmentir su propia enunciación: de algún modo, todos los documentales etnográficos, por más ciertos que sean en sus enunciados, serán, en su enunciación, falsos documentales etnográficos. ❦

Agarrando pueblo
(Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978).

Bibliografía

Aguilar Alcalá, S. J. (2022). *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Freud, S. (1984). 26ª conferencia. La teoría de la libido y el narcisismo. En *Obras completas. Sigmund Freud (2ª edición). Volumen 16 (1916-1917). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)* (pp. 375-391). Buenos Aires: Amorrortu.

Lacan, J. (1987). *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. México D.F.: Siglo xxi editores.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Pancevski, B. (2006, 20 de noviembre). Villages to sue 'Borat'. *Los Angeles Time*. https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-nov-20-et-borat20-story.html

Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.

Zavala, L. (2023). *Estética y semiótica del cine: hacia una teoría paradigmática*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Žižek, S. (2009). *First as Tragedy, Then as Farce*. Londres: Verso.

Žižek, S. (2008). *The Plague of Fantasies* (2ª ed.). Londres: Verso.

Filmografía

Affleck, C. (Director). (2010). ***I'm Still Here***. ee.uu. : They Are Going to Kill Us Productions.

Bennett, S. (Director). (2011). ***Mermaids: The Body Found***. ee.uu.: Darlow Smithson Productions.

Buñuel, L. (Director). (1933). ***Las Hurdes***. España: Ramón Acín.

Charles, L. (Director). (2006). ***Borat*** [*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*]. ee.uu. / Reino Unido: Everyman Pictures; Dune Entertainment; Major Studio Partners; One America; Four by Two Films.

Ospina, L. y Mayolo, C. (Directores). (1978). ***Agarrando pueblo***. Colombia: Satuple.

Sawers, M. (Director). (2015). ***No Men Beyond this Point***. Canadá: Mark Sawers Productions; Radius Squared Media Group; yxy Productions.

Sergio J. Aguilar Alcalá es doctorante en Comunicación (UNAM). Se dedica al psicoanálisis y a la investigación, en las áreas de estudios de cine, teoría de la comunicación y sus cruces con el psicoanálisis. Cuenta con más de 35 publicaciones académicas y ejerce la docencia universitaria desde 2014. En 2022 se publicó su primer libro: *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*, por la Universidad Iberoamericana. Su obra puede consultarse en https://independent.academia.edu/SergioAguilarAlcalá y en https://www. researchgate.net/profile/Sergio-Aguilar-Alcala-2

La decisión de partir: imágenes y memorias de los procesos diaspóricos entre Japón y Brasil en el cine documental (2008-2018)

Decision to leave: Images and Memories of Diasporic Processes between Japan and Brazil in Documentary Film (2008–2018)

Jessica Fernanda Conejo Muñoz
jessicafernandacm@politicas.unam.mx
https://orcid.org/0000-0002-5181-2733

Dahil Mariana Melgar Tísoc
melgar.dahil@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1620-8810

Francisco Javier Ramírez Miranda
jramirez@enesmorelia.unam.mx
https://orcid.org/0009-0005-0687-2074

Fecha de recepción
marzo 31, 2025

Fecha de aprobación
diciembre 19, 2025

Fecha de publicación
enero - junio 2026

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i32.477

Resumen / Este artículo explora algunos ejemplos de las narrativas sobre los procesos diaspóricos entre Brasil y Japón a través del cine documental, analizando cómo estas representaciones desestabilizan conceptos tradicionales de identidad y nación, particularmente de cara al mito optimista del orden global. El análisis abarca las películas ***A Grandpa from Brazil*** (Nanako Kurihara, 2008), ***One Day We Arrived in Japan*** (Ana Paula Kojima Hirano y Aaron Litvin, 2018) y ***Lonelly Swallows. Living as the Children of Immigrant Workers*** (Mayu Nakamura, 2012), destacando su tratamiento del retorno, la memoria y el choque cultural. A través de un enfoque crítico inspirado en los planteamientos de François Laplantine, el estudio muestra el potencial del cine para cuestionar la noción de identidad como algo estático, vinculándola con dinámicas de movilidad y desplazamiento.

Palabras clave / Documental, identidad, migración, diáspora, *nikkeijin*.

Abstract / This article explores some examples of the narratives about diasporic processes between Brazil and Japan through documentary film, analysing how these representations destabilize traditional concepts of identity and nation, particularly in the face of the optimistic myth of global order. The analysis covers the films ***A Grandpa from Brazil*** (Nanako Kurihara, 2008), ***One Day We Arrived in Japan*** (Ana Paula Kojima Hirano y Aaron Litvin, 2018), y ***Lonelly Swallows. Living as the Children of Immigrant Workers*** (Mayu Nakamura, 2012), highlighting their treatment of return, memory and cultural shock. Through a critical approach inspired by the standpoints of François Laplantine, the study shows the potential of cinema to question the notion of identity as something static, linking it to dynamics of mobility and displacement.

Keywords / Documentary, Identity, Migration, Diaspora, *Nikkeijin*.

One Day We Arrived in Japan
(Ana Paula Kojima Hirano y Aaron Litvin, 2018).

Introducción

Sin embargo, nos vemos conminados a creer en la instancia dogmática (Dios, la Razón, la Naturaleza, la Nación, la Sociedad) garante de una verdad absoluta que nos viste y nos habita.

François Niney

Este texto es resultado del proyecto "La migración circular entre Brasil y Japón en el cine. Documentaciones y representaciones de un intercambio económico y cultural"[1], que surgió a raíz de la inquietud por explorar cómo la creación fílmica ha problematizado las relaciones migratorias entre Asia y América Latina. El cine se ha encargado de documentar y representar las tensiones, encuentros, disputas y negociaciones que se han visto atravesadas por acontecimientos de envergadura mundial, como la consolidación de los estados modernos latinoamericanos, la experiencia en este continente con la Guerra del Pacífico, las consecuencias en nuestro territorio de la recuperación de posguerra y los efectos del orden global desde finales del siglo XX.

El análisis de la forma en que el cine ha problematizado más de un siglo de relaciones migratorias entre Japón y Latinoamérica excede los límites de un proyecto que tuvo dos años de duración; sin embargo, nos propusimos dar un primer paso en esta relevante tarea. La elección de Brasil como caso prototípico de investigación se

[1]Desarrollado en el marco del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM. Clave: IA303321.

debió a que se trata del país con más población nipodescendiente en la región, que alberga la ciudad (São Paulo) con más descendientes de la diáspora fuera del propio Japón. Al tratarse de un territorio representativo, consideramos que partiendo de este caso sentaríamos las bases para continuar un trabajo que, a largo plazo, vincule otras latitudes, como México, Perú, Bolivia, Argentina, etc.[2]

Nuestras discusiones nos llevaron a reflexionar sobre el papel que el cine ha tenido en la construcción de las diferentes narrativas en torno a la diáspora y cómo esto contribuiría a comprender la naturaleza y significación de dichas narrativas a la luz de la contemporaneidad. En 2008, la comunidad de japoneses residentes en Brasil cumplió cien años de su llegada a tierras americanas, en el puerto de Santos. El cine documental, particularmente, se ha hecho cargo de la reseña desde los primeros registros: los contactos iniciales, el trabajo en las haciendas cafetaleras del sur, el crecimiento de la comunidad, su traslado al medio urbano en la ciudad de São Paulo, el rechazo de muchos brasileños, las tensiones de la Segunda Guerra Mundial, la radicalización de los grupos negacionistas y los esfuerzos por integrarse sin perder su "identidad cultural". Más adelante, registró también el regreso de muchos brasileños al país asiático y los conflictos que allí suceden[3]. En este sentido, como afirma Ignacio López-Calvo, se trata de "dos diásporas": "una en Brasil y otra en Japón, ambas lidiando con circunstancias y dilemas radicalmente diferentes, incluidos diversos niveles de prestigio social y estatus económico" (2019, p. 212).

En este texto, partiremos teóricamente y de manera transversal de la crítica que hace el antropólogo François Laplantine al concepto de "identidad" —e "identidad cultural"— porque consideramos que nuestro *corpus* justamente es un terreno de oportunidad para "poner en crisis" cierta fijación que por medio del lenguaje y de sus categorías limita el pensamiento de su *devenir* (Laplantine, 1999a).

Aquí, nos ocuparemos de la producción documental que tuvo lugar en el contexto del fenómeno *dekasegi*, acepción que hace referencia a la "segunda diáspora", iniciada a partir de la década de 1990, cuando las reformas a la ley de inmigración japonesa permitieron que cientos de miles de brasileños pudiesen obtener visas temporales de trabajo en Japón. Las comunidades *dekasegi* sufrieron su propio proceso de adaptación a la sociedad japonesa, así como una serie de encuentros

[2]Se necesitaría un proyecto completo para hablar de la producción *nikkei* (término con que se hace referencia a los migrantes japoneses y su descendencia) contemporánea, en diversos países latinoamericanos. Al respecto, deseamos destacar la labor de Futari Proyectos (Jimena Mora y Talía Vidal), quienes han trabajado de cerca con creadores audiovisuales *nikkei* en Perú. Véase (Zhang et al., 2024). Asimismo, el documental ***Yurei*** (García Hirata, 2024), con investigación de Dahil Melgar. También, el esfuerzo de Elena Uehara y Cecilia Onaha, quienes en Argentina se encuentran comprometidas con la preservación y problematización de la memoria de la diáspora okinawense y japonesa.

[3]Por ejemplo, en 1908 el cortometraje ***Japoneses Apanhando Café nas Fazendas Paulistas*** constituyó el primer documento fílmico de este encuentro. En los años veinte se realizaron al menos tres cortometrajes para dar noticia de estas comunidades: ***A Sericultura, o Bicho da Seda*** (1923), con el apoyo directo del gobierno japonés, el noticiero fílmico ***Batismo de 141 japoneses na Igreja de São Gonçalo***; y el corto ***Panorama da Cidade de São Paulo***, de 1927, primer trabajo de un prolífico director *nikkei*, Hikoma Udihara. Las siguientes décadas verían a algunos importantes cineastas acercarse al tema, como Roberto Santos, Paulo César Saraceni y Mario Kuperman, cuyas realizaciones discuten la integración étnica del país, en plena dictadura militar. En 1980 Tizuka Yamasaki dirige ***Gaijin, Caminhos da Liberdade***, quizá la primera gran película de ficción sobre el tema, y la posterior, ***Gaijin, amame como sou*** (2005). Mención aparte merece la producción de la diáspora okinawense, encabezada por Olga Futemma, posterior directora de la Cinemateca Brasileña. ***Os Japoneses no Vale do Ribeira e Sudoeste Paulista*** (2008) es un documental dirigido por Chico Guariba en el marco del centenario de la primera diáspora. También en los dos mil, ***Gambarê*** (2005) y ***Liberdade*** (2006), de Maurício Osaki y Mirian Ou, narran la vida en São Paulo, a partir de los testimonios de algunos de sus viejos habitantes. Asimismo, en el marco de las reflexiones que se despertaron con el centenario se realiza ***Corações Sujos*** (Amorim, 2011), a partir del negacionismo de las comunidades japonesas de Brasil sobre la derrota del país en la guerra que llevó incluso a la radicalidad y a acciones terroristas, que la cinta recrea a partir del punto de vista de la esposa de uno de los participantes, quien ve trágicamente el desmoronamiento de su propia familia como paralelo del desmoronamiento del espíritu japonés.

y desencuentros con su "tierra ancestral", tal como se *figuraba* en algunos imaginarios que el cine ha recogido y puesto en cuestión. Los fundamentos de nuestro análisis parten también de los resultados del trabajo de campo realizado en noviembre de 2022 en São Paulo y Santos, Brasil, entre las comunidades *nikkei* que, por medio de prácticas tradicionales, como la danza, la música y el karaoke, sostienen un legado —ahora transnacional— que problematiza la relación con el territorio.

El artículo discute tres documentales que tocan diferentes aspectos de la forma en que la producción fílmica ha problematizado la diáspora: la memoria, la ruptura del relato del retorno y el hip hop como movimiento cultural que fractura la relación entre nación e identidad.

Iniciaremos con una breve exposición de nuestra posición teórica, en relación con el abordaje antropológico de Laplantine y la puesta en crisis de la identidad, para a continuación contextualizar la temporalidad del *corpus* y, por último, presentar el análisis de las películas. Éste se encuentra articulado en función del desarrollo de la propia diáspora: comienza con ***A Grandpa from Brazil*** (*Burajiru kara kita ojīchan*, Nanako Kurihara, 2008), que tiene como protagonista a un hombre que pertenece a la primera generación de migrantes en Brasil; a continuación, hablaremos de ***One Day We Arrived in Japan*** (Ana Paula Kojima Hirano y Aaron Litvin, 2018), que atestigua durante una década el proceso de la segunda diáspora, de la mano de tres familias que migran desde Brasil a Japón a finales del siglo XX; para terminar con ***Lonelly Swallows. Living as the Children of Immigrant Workers*** (*Kodoku na tsubame tachi dekasegi no kodomo ni umarete*, Mayu Nakamura, 2012)**,** que se enfoca en los hijos de los migrantes nacidos en Japón tras la segunda ola de desplazamientos y que se ven forzados a regresar a Brasil[4]. Esta última obra resalta el papel que tuvo el hip hop para la articulación cultural de las terceras y cuartas generaciones en el fenómeno que nos ocupa, por lo cual hemos dedicado un apartado a la exploración del tema.

Poner en crisis el pensamiento espacial sobre la identidad

La memoria, el tiempo del retorno y las manifestaciones culturales asociadas a la diáspora adquieren una determinada significación a partir de su fabulación (Niney, 2009) en lo fílmico. Como se verá, la performatividad del quehacer documental permite que el espacio y el tiempo adquieran un carácter cercano a lo que plantea Laplantine (1999b, 1999a) respecto a la identidad. El antropólogo francés se propone poner en crisis este concepto:

> La identidad casi siempre nos lleva de vuelta a los orígenes. Inmoviliza. Es incapaz de pensar en el devenir que surge del encuentro […] Veo en la identidad la compacidad, la completitud, y nunca la falta, nunca la pérdida. Es la garantía de la identidad, es la certeza de la identidad, es la violencia de la identidad la que hay que poner en crisis, más que en cuestión (1999a, p. 35)[5].

Laplantine recuerda que la "identidad cultural" fue la noción central para los primeros etnólogos. En un lenguaje profundamente cinematográfico, el autor interpreta que el problema es una cuestión de *découpage* y de fronteras, en que el pensamiento del espacio limita dimensionar la dificultad y la paradoja en que consiste "decir el tiempo", la historia, las transformaciones, las mutaciones y las metamorfosis. No es posible *decir* el tiempo a partir de un modo de conocimiento limitado por el espacio, resultado del *découpage* de unidades estables y fijas. En el tratamiento estático de la identidad, se

[4]Agradecemos profundamente a Nanako Kurihara y Mayu Nakamura por su apoyo para la realización de esta investigación.

[5]Todas las traducciones de textos en idiomas distintos al español son nuestras.

privilegia la espacialidad, la geografía descontextualizada del devenir, que es preciso poner en crisis.

En temáticas como la diáspora es posible encontrar dichas limitaciones que intentan compartimentar la identidad a partir de la pertenencia a un espacio físico, pero también a un espacio discursivo como lo es la nación. Si no se pone en crisis el concepto de identidad a partir de su *decirse* en el tiempo, en la historia, la memoria y en este caso el cine, se contribuye involuntariamente a la persistencia de las fronteras, con toda la carga geopolítica que puede tener el término.

Cine sobre la diáspora frente al mito optimista de la globalización

La diáspora *dekasegi* ocurrió en el centro del afianzamiento de la globalización, en torno a lo cual mayoritariamente se hizo referencia a fenómenos como las migraciones, el intercambio cultural, la hibridación y el debilitamiento de las fronteras discursivas de los estados-nación. En algunas investigaciones de la primera década del siglo XXI, puede interpretarse una lectura "optimista" de los flujos humanos, culturales y de capital que resultan emblemáticos del discurso neoliberal (Iwabuchi, 2015, 2019; Shin, 2017). No obstante, desde la óptica contemporánea es posible identificar con más claridad las contradicciones del sistema global y la demarcación de otro tipo de fronteras socioculturales que se ven representadas en mecánicas de discriminación, desigualdad y segregación comunitaria que se ajustan al anclaje en el pensamiento espacial que critica Laplantine.

Como varios estudios han demostrado (De Man, 2023; Desai, 2013; Higbee y Lim, 2010; Ricci, 2020), la diáspora se ha convertido, no en una óptica prescriptiva de análisis fílmico, sino en una vía de problematización de conceptos con que previamente se habían interpretado grandes cuerpos de cinematografía. La mayoría de esos conceptos giran en torno a la idea de nación (cine nacional) y a la idea del individuo como un sujeto cuya identidad depende, en alguna medida, de su pertenencia a alguna de dichas naciones como espacios discursivos; o bien, de su condición desterritorializada como migrante o sujeto de la diáspora (Tsuda, 2003).

De ser una forma de nombrar a los japoneses que migraron entre diversas prefecturas del país, y después a aquéllos que dejaron Japón entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el "fenómeno *dekasegi*" ha pasado a ser una categoría que, desde 1990, hace referencia a "los descendientes de japoneses que se acogieron a la política migratoria de retorno transgeneracional" (Melgar Tísoc, 2019, p. 128) que impulsó el gobierno japonés en aquel momento.

Desde los años 70, Japón había enfrentado el problema de la escasez de fuerza laboral. La situación llevó al cambio de la "Ley de Control de Inmigración y Reconocimiento de Refugiados", en 1989. Dicha ley permitió que los descendientes de japoneses, hasta la tercera generación, pudieran migrar a Japón por tiempo indefinido.

El cine documentó la precaria situación bajo la que los migrantes brasileños fueron contratados, así como las diferentes esferas de marginación y segregación social que enfrentaron:

> Estos inmigrantes […] se incorporaron a trabajos de baja cualificación, pero de alto impacto físico: fabricación, ensamblaje, empaquetado y control de calidad de autopartes, electrónicos, electrodomésticos y comida, así como a labores de construcción civil de obras de gran tamaño, de producción agrícola y de recolección de metales (Melgar Tísoc, 2019, p. 128)[6].

[6]La descripción anterior se corresponde con los trabajos "3D" (en inglés *dirty, dangerous,* and *demeaning*). La expresión más usual en Japón es trabajos "3K", en japonés *kitanai*, *kitsui* y *kiken*, respectivamente sucio, duro/estresante y peligroso, en español. Véase el minuto 37' de ***One day we arrived in Japan***. También, véase Cherrier (2025).

FIGURA 1.
Grafiti en Santos, Brasil, representando el Kasato Maru.
Fuente: fotografía tomada por Jessica F. Conejo M., 2022.

Dicho contexto representó una oportunidad para repensar la significación retrospectiva de los procesos diaspóricos entre ambos países, habiendo sido expuestas las contradicciones del mito de la integración global. Asimismo, como lo señala Akiko Hashimoto (2015), a partir de los años noventa, tanto en Japón como en otras latitudes, se desarrolló la "cultura global de la memoria" (p. 3), que permitió, entre otros asuntos, la efervescencia del cine documental en sus múltiples modos y registros.

El cine diaspórico o sobre la diáspora, gracias a su potencial para diseccionar las memorias colectivas, representa una contranarrativa respecto a los argumentos "que subrayan cómo los procesos activos de mezcla cultural producen resultados inesperados a nivel local, [que] a menudo son criticados por su construcción optimista de un 'mito' de la interconectividad global" (Iwabuchi, 2015, p. 1). También, representa un escaparate del potencial político de lo que Aihwa Ong (1993) —en el marco de los *Migration Studies*— define como "sujetos transnacionales": aquéllos que cuestionan no sólo la estabilidad de la identidad y la memoria cultural, sino también los lazos con un único estado-nación, o incluso con una única "comunidad imaginada".

Temporalidades del viaje: lugares diaspóricos de la memoria en *A grandpa from Brazil*

El documental de Nanako Kurihara[7] está protagonizado por el Sr. Ken'ichi Konno, migrante de primera generación (*isei*) que se estableció en Brasil a inicios del siglo XX. El anciano atestiguó, desde la situación en Japón previa a la primera oleada de migración japonesa a Latinoamérica, el ascenso del militarismo y la precariedad de una juventud que buscó otras posibilidades en el exterior, hasta los acontecimientos que durante todo el siglo XX influyeron en la situación de la diáspora japonesa en América. La película parte del viaje anual que realiza el personaje a Japón con el objetivo de visitar a familias *dekasegi*, intentando cerrar el ciclo de un primer desplazamiento que abrió las relaciones entre los dos países.

Konno (1912), quien al momento de la producción tenía 92 años, migró a Brasil solo, a la edad de 19, en 1931.

[7] ***A grandpa from Brazil*** es el segundo largometraje de la directora, quien antes realizó el documental ***Ripples of change: Japanese Women's Search for Self*** (1993), en torno al movimiento de liberación de las mujeres en Japón, durante los setenta.

A grandpa from Brazil narra, desde su perspectiva, cómo fue esta experiencia de los primeros migrantes, desde su reclutamiento en el archipiélago, su preparación previa y su llegada a Brasil, hasta las dificultades de su establecimiento en las plantaciones de café y otro tipo de granjas y cultivos.

El documental empieza mostrando el barco en el que viaja el protagonista, que remite inmediatamente a los relatos sobre el *Kasato maru* [FIGURA 1][8] que, más adelante, se retomarán vía imágenes de archivo del siglo pasado. La circularidad del proceso de las dos diásporas se representa en los primeros minutos de la película, donde se articulan las fotografías de los barcos que llegaban a Brasil hace más de cien años, con las 26 horas de vuelo que atraviesa el Sr. Konno para viajar a Japón.

El Sr. Konno relata:

> Entonces, escuché que el gobierno había aprobado una ley para que los hombres solteros que habían egresado de alguna escuela colonial obtuvieran financiamiento para viajar al exterior. Pensé que eso era genial, por lo que fui al *Rikkokai* tan pronto como fue posible (Kurihara, 2008, min. 9).

The Nippon Rikkokai fue creado en 1897 para ayudar a los estudiantes pobres. Gracias al relato del Sr. Konno, es posible testimoniar las actividades del *Rikkokai,* la situación en Japón que antecedió no solamente a la primera diáspora, sino también a la militarización del país, los ímpetus expansionistas, la persecución de las voces disidentes, las conflictivas relaciones diplomáticas con los países vecinos, como Corea y China; y la antesala de la Guerra del Pacífico. El Sr. Konno también consigue testimoniar la situación de Brasil a su llegada, la precariedad de la vida de los migrantes, su difícil consolidación como comunidad próspera, las crisis subsecuentes y otros periodos largos de recuperación económica. Por último, las visitas del personaje a la comunidad *dekasegi* en Japón dan cuenta de esta segunda diáspora a finales del siglo XX con nuevas problemáticas que detonaron los cuestionamientos señalados en el apartado previo.

Todo lo anterior no es narrado de forma cronológica, ni articulada causalmente, sino que el tiempo se *dice* y construye a partir del motivo del viaje, que subyace a los relatos de la diáspora y que da cuenta de la complejidad espaciotemporal de la experiencia con el desplazamiento. Se trata de un documental que evidencia la bifurcación temporal inmanente en la posibilidad del "regreso a casa" (Prime, 2016, p. 1) y las particularidades de la identidad y la memoria de sujetos y comunidades atravesados por una búsqueda constante de *tomar su lugar propio* en espacios que necesariamente tienen que ser resignificados a partir de la experiencia del devenir. Los diferentes sitios que aparecen a lo largo de todo el filme son efectivamente "lugares de la memoria" (Nora, 2013), en el sentido de que en ellos está sedimentada una vivencia y una actualización de la historia. Las fotografías que mira el Sr. Konno y otras que se muestran en el metraje testimonian una realidad *desplazada* entre lo que podía ser y lo que aconteció. Procesos como la diáspora ofrecen al cine la posibilidad de revelar la complejidad de la historia y de la memoria, y su papel en la puesta en crisis de la identidad.

Pocas veces se subraya la importancia de los procesos migratorios en el relato histórico de Japón, sobre todo, alrededor de la militarización y el proceso colonialista que despuntó en las primeras décadas del siglo XX[9]. Gracias al trabajo con el testimonio en el documental es posible pensar

[8]Nombre del barco en que llegó la primera diáspora a Brasil, en 1908. El Museo de la Migración Japonesa en *Liberdade*, São Paulo, alberga numerosos objetos, documentos y testimonios sobre las primeras migraciones al país latinoamericano.

[9]Al respecto, Konno menciona: "Si hubiera ido a Corea, habría sido un desastre. Las personas que escuchaban al primer ministro eran idiotas. Y el gobierno, lo mismo. Debido al excedente de población, pensaron que era mejor enviar a tantas personas como fuera posible a donde fuera. Era ese tipo de época" (Kurihara, 2008, min. 13).

FIGURA 2.
Barrio Liberdade, São Paulo, Brasil.
Fuente: fotografía tomada por
Jessica F. Conejo M., 2022.

estos fenómenos desde una óptica multidimensional, cuyas aristas se expandieron fuera de las fronteras del archipiélago, convirtiéndose en parte fundamental de la historia de algunos países latinoamericanos. Resulta interesante cómo Kurihara permite que estas conexiones vayan articulándose a partir del testimonio del personaje, que va siendo estimulado por los lugares que visita y que, a la vez, va estructurando la significación de dichos sitios y objetos en la fabulación de su propio relato[10].

Konno salió de Japón justo antes del incidente de Manchuria, cuando la depresión económica tenía sumido al país en el desempleo y el comunismo era popular entre ciertos sectores: "Mi profesor de agricultura fue arrestado, y fue arrojado a la cárcel, y fue torturado. Allí fue asesinado. Dijeron que se enfermó y murió. Pero no lo creo..." (Kurihara, 2008, min. 14). Después de este parlamento se introduce metraje de archivo de una batalla que, como puede deducirse, tuvo lugar después de iniciado el proyecto expansionista. Estas imágenes se interrumpen con fotografías de los carteles promocionales de la migración hacia Brasil, actualmente exhibidos en los museos de la migración tanto en Yokohama y Kobe (Japón), como en São Paulo (Brasil). En el montaje la migración se presenta como la alternativa de muchos jóvenes a la mortífera participación en la Guerra del Pacífico.

En Kobe, donde se asentaba el centro de estancia previo a la migración (*Kobe Emigration Center*), el Sr. Konno continúa mirando álbumes de fotografías y recordando lo que pensaba antes de dejar Japón; sus pausas y silencios recubren el relato de las expectativas que tenía del porvenir. Aunque el propio documental refiere lo que efectivamente sucedió con el Sr. Konno al llegar a Brasil y las décadas subsecuentes, el montaje de las rememoraciones del personaje con el tiempo presente logra que coexistan los *pasados y futuros aún por llegar*. Es decir, la narración factual no sobrescribe los momentos de posibilidad que detonan las viejas fotografías y los viejos edificios. Si bien el argumento del filme nace del viaje presente del personaje, gracias a la articulación entre los diversos tránsitos y los significantes del testimonio, que incluyen las palabras,

[10]Si tomáramos en cuenta la división inicial de Bill Nichols de los modos del documental, nuestra muestra remitiría a la modalidad "participativa" o "interactiva". No obstante, posteriormente a la propuesta de Nichols y, en especial en torno al "testimonio", se han desarrollado múltiples debates que no tenemos como objetivo discutir aquí. Sin embargo, para una referencia al respecto, véase el apartado "El imperio del testimonio vivo" en (Sánchez-Biosca, 2016).

FIGURA 3. Mujeres reunidas en el edificio de la comunidad de Iwate, Liberdade, São Paulo, Brasil. Fuente: fotografía tomada por Jessica F. Conejo M., 2022.

las pausas y los silencios, ***A grandpa from Brazil*** termina siendo una reflexión sobre las imágenes que *estaban por venir* al momento de la decisión de partir, hayan llegado o no. Se trata de una experiencia dialéctica (Benjamin, 2010) con lo que pudo haber sido. Los acontecimientos intermedios aparecen en el documental como el rastro de esta experiencia.

La fractura del tiempo del retorno: *One Day We Arrived in Japan*

El documental de Aaron Litvin[11] y Ana Paula Kojima narra el proceso de tres familias *dekasegi* desde que deciden migrar a Japón a principios de los dos mil, hasta que se instalan en el país asiático[12]. Se trata del resultado de 10 años de filmación (2006-2016) que acompañan a las familias en sus expectativas, su proceso de adaptación y la serie de desencuentros con el imaginario de su país ancestral.

One Day We Arrived in Japan muestra imágenes de *Liberdade* (*Little Japan*) [FIGURA 2], el distrito de São Paulo donde se asienta una gran mayoría de comunidades *nikkei*. Es común que el barrio se presente a partir de sus icónicas lámparas, el quiosco de periódicos y revistas en japonés; y hombres y mujeres de la tercera edad reunidos en la plaza principal, donde se ubican el mercado y la estación de metro. En *Liberdade,* se promocionaba la posibilidad de migrar a Japón en calidad de trabajadores temporales para los descendientes de japoneses. Hasta la fecha, es posible encontrar en *Liberdade* a personas mayores (principalmente *nisei* o segunda generación de migrantes) dispuestas a relatar sus experiencias al llegar a Brasil, así como variedad de testimonios sobre su reencuentro con Japón [FIGURA 3]. El documental se concentra en un tipo de experiencia que predomina en todos los filmes: la desazón de la comunidad *dekasegi* ante un Japón hostil para quienes ellos son igual de extranjeros que otras comunidades minoritarias; un país que contradice la imaginación heredada por sus ascendientes y que no les ofrece grandes posibilidades de integración y desarrollo[13].

[11]Un testimonio del propio realizador puede encontrarse en Litvin (2018).

[12]Una familia se compone de una madre con su hija, otra, de un matrimonio joven sin hijos y, una tercera, está compuesta por un matrimonio con dos hijos.

[13]Nuestro trabajo de campo en la ciudad de São Paulo nos ayudó a comprender que la experiencia *dekasegi* es diversa y que requeriría un abordaje interseccional, ya que las dificultades que enfrentaron muchos migrantes desde los 90 hasta finales de los 2000, no representan una totalidad. En los filmes de nuestro *corpus,* es notorio el enfoque en adultos y jóvenes de clases bajas y

Los personajes comparten el hecho de que nunca han visitado Japón, por lo que sus expectativas se basan en los relatos heredados por los primeros migrantes en Brasil, así como en la acelerada recuperación económica del país durante posguerra y su lugar privilegiado en el orden global. Si bien la década de los 90 fue sumamente problemática para el país asiático, los personajes ven en Japón una promesa de estabilidad económica. El documental contrasta la impresión que los migrantes tienen inicialmente con sus vivencias posteriores y el devenir de la percepción respecto al país.

A lo largo de toda la primera parte, los personajes hablan de "regresar a sus orígenes" (Kojima Hirano y Litvin, 2018, min. 2), de completar el ciclo abierto por la primera diáspora japonesa (min. 3) y de que no planean regresar a Brasil después de establecerse en Japón (min. 4). En diversas secuencias, se subraya el hecho de que, aun siendo descendientes de japoneses, las familias no conocen el idioma japonés, tal como queda demostrado en la imposibilidad de leer la "prueba de ascendencia" que el gobierno les solicita para aprobarles las visas temporales. Una de las protagonistas afirma no tener ningún interés en aprender el idioma y no manifiesta expresamente admiración por la cultura: "Los japoneses tradicionales son sexistas" (min. 8). Sin embargo, ve en Japón un país de oportunidades, en contraste con Brasil: "Si quisiera algo pequeño, me quedaría aquí" (min. 11).

Después, comenzamos a conocer los trabajos temporales que se ofrecen a los *dekasegi*: se presentan escenas en fábricas, donde los mismos empleados japoneses agradecen a los brasileños por llevar a cabo los trabajos 3K. Gracias a estas secuencias es que ocurre la transición narrativa hacia el contraste expectativa-realidad y, por tanto, la ruptura del relato de un "regreso a casa".

La misma joven que afirmaba con entusiasmo viajar a Japón para no conformarse con el futuro "pequeño" que le ofrecía Brasil, aparece más tarde en el documental mostrando las lesiones en sus manos y la alopecia que sufre por el estrés laboral. El resto de los personajes también narra lo difíciles que resultan las jornadas de doce horas, el estudio nocturno del idioma y el cansancio físico y mental producido por los ambientes hostiles de las fábricas y entre la propia comunidad *nikkei* en Japón.

Todo lo anterior contrasta con la experiencia de Bruno, el hijo menor de uno de los matrimonios que protagonizan la película. El niño llega a Japón algún tiempo después que sus padres y su hermano mayor. Aunque al principio le resulta difícil, consigue aprender el idioma japonés en la escuela y tener amigos japoneses. Bruno afirma ser feliz en Japón. Después de 10 años, el ahora adolescente no ha regresado a Brasil; sin embargo, continúa afirmando con seguridad (en ambos idiomas, japonés y portugués), que quiere vivir en Japón a pesar de identificarse como brasileño. La experiencia de Bruno, un sujeto transnacional en Japón, confirma la heterogeneidad generacional en las diásporas.

Cine, hip hop, y su importancia para la juventud *dekasegi*: *Lonely Swallows*

Una década después de iniciada la segunda diáspora[14], se promulgó la llamada "Ley *nikkei*" (Brasor, 2012), que ofrecía una compensación a los migrantes latinoamericanos para abandonar Japón. Esto determinó, en cierta medida, la adolescencia y la juventud de los hijos de los trabajadores quienes, a su vez, atravesaban circunstancias diversas que trajeron graves consecuencias a su desarrollo afectivo e identitario:

barrios marginales, lo cual revela una incorporación desigual de la población nipodescendiente en la estructura socioeconómica de Brasil. Todos estos factores contextualizan las experiencias *dekasegi* en su heterogeneidad.

[14]Que, por cierto, coincidía con la conmemoración del centenario de la llegada del *Kasato Maru* a Santos.

> [...] en abril de 2009, movido por una crisis económica que disminuía la demanda de mano de obra barata, el gobierno japonés comenzó a alentar a los *dekasegi* latinoamericanos a regresar a casa ofreciendo $3,000 (USD) por pasajes aéreos y $2,000 (USD) por cada dependiente, siempre que aceptaran nunca volver a trabajar en Japón (p. 213)[15].

En diversos filmes de nuestro acervo es posible notar cómo los hijos de trabadores *dekasegi* nacieron en Japón o llegaron al país en su infancia, por lo que el regreso obligado a los países de origen de sus padres implicó fuertes dificultades de adaptación. Los niños, quienes iniciaron su educación en escuelas japonesas y, a pesar de haber aprendido el idioma japonés, tuvieron que lidiar con una estigmatización social en tanto "clase inferior", sufriendo un "rechazo étnico" similar al de otras minorías (López-Calvo, 2019, p. 213).

Tras sufrir el rechazo social como "extranjeros", a pesar de tener "sangre japonesa", los *nikkeijin* tuvieron que "reconstruir su identidad" para diferenciarse de los "nacionales japoneses". Tras un primer momento de intentar involucrarse en la música, el cine y otras actividades culturales, imaginando Japón como su "patria ancestral", sobre todo, los jóvenes comenzaron a desarrollar un gusto por la música y la cultura brasileña. Para ellos, inició un proceso de identificación como "diáspora brasileña" y como otra de las minorías étnicas en Japón (de Carvalho, 2015, p. 137).

Sobre todo, en ***Lonely Swallows***, los personajes afirman que, a pesar de las dificultades de integración de generaciones anteriores, ellos consideran Japón como su "hogar". El proceso de retorno obligado a Brasil implicó un nuevo punto de inflexión en el devenir identitario de los jóvenes. Esto demuestra, como hemos adelantado, que la propia noción de "identidad" no es un terreno estático que dependa únicamente del factor geográfico (espacial). Por el contrario, las dinámicas de movilidad intrínsecas a la diáspora revelan el carácter dinámico y multifacético de la identidad. Hotaka Roth (2002) y López-Calvo (2019) sugieren que el "resentimiento" hacia la sociedad japonesa por parte de las comunidades *dekasegi*, ha "exacerbado su nacionalismo brasileño": "articulan las diferencias culturales entre los japoneses y ellos mismos para compensar una identidad social negativa" (López-Calvo, 2019, p. 214).

Creemos que gracias al análisis del rol del hip hop en la articulación de comunidades entre los jóvenes *dekasegi* es posible cuestionar la pertinencia de esta diferenciación *negativa* para examinar un fenómeno que, a su vez, demuestra la fragilidad de los criterios nacionales para dar forma a la identidad, ya que problematiza el binarismo Japón-Brasil como única posibilidad interpretativa de la producción cultural.

El hip hop y los otros olvidados

Según el estudio de Andrew Armstrong (2019), la mayoría de los músicos hip hop en territorio japonés provienen de vecindarios marginales de Osaka, Kyoto y otras áreas de la región de Kansai. Tanto las letras de las piezas como algunos de los elementos en las diferentes performances de la escena revelan su raíz en la "subcultura de las clases trabajadoras" que, por otro lado, se encuentra normalmente invisibilizada en la construcción visual y sociocultural de Japón (p. 16).

Tal como menciona el personaje de Yuri en ***Lonelly Swallows***, la conformación de pandillas juveniles en las áreas suburbanas de Japón tiene como antecedentes diversas condiciones de marginación y segregación social. Armstrong habla de las pandillas como "representaciones de la agencia individual en respuesta a las experiencias de pobreza y estigmatización" (2019, p. 16). Estas subculturas juveniles formarían parte de lo que Ching-yuen Cheung[16] (2023) llama "los otros olvidados de Japón".

[15]Hacia marzo de 2010, de los 21,675 *nikkei* que se ajustaron a dicha ley, 20,053 eran de origen brasileño (Lesser, 2013, pp. 193-194).

[16]Filósofo que participó como investigador en el proyecto, con quien realizamos el trabajo de campo en Brasil en 2022.

En el marco de las comunidades *dekasegi*, los jóvenes inmersos en el hip hop representarían un contrarrelato respecto al discurso criminalizador que asume que su condición de migrantes y sus frecuentes vínculos con actividades delictivas forman parte de una relación causa-consecuencia. Al respecto, Armstrong (2019) menciona:

> Estas letras de MCs (raperos) representan con vívido detalle las vidas de los desempleados y subempleados, las personas sin hogar, los miembros de familias monoparentales, los "niños de la llave", los delincuentes juveniles (*yankii, bōsōzoku*), exconvictos, traficantes de drogas, adictos a las anfetaminas, jornaleros, jugadores habituales, coreanos étnicos (*Zainichi*), gánsteres (*Yakuza*) y descendientes de marginaciones heredadas (*Burakumin*). Todas estas figuras son marginales desde la perspectiva *mainstream* japonesa, y todas están desproporcionadamente presentes en la escena hip hop de Kansai (p. 18)[17].

Para introducir a los migrantes brasileños en el debate crítico sobre la representación hegemónica de la sociedad japonesa, las películas aquí analizadas ofrecen muchos puntos de interés. El hip hop funciona como escaparate de conflictos étnicos, y también, como esa representación de la agencia individual con que los jóvenes se enfrentan a diversos procesos de pobreza y estigmatización[18].

Andares solitarios

Lonely Swallows fue producido colaborativamente entre la cineasta Mayu Nakamura y el profesor Kimihiro Tsumura (Hamamatsu Gakuin University)[19]. En el documental, ambos entrevistan a algunos jóvenes de la localidad quienes, por diversas circunstancias, han tenido que dejar Japón para volver a Brasil. Lo más destacable es que sigue a los jóvenes al país sudamericano, donde deben adaptarse a una nueva vida en un país que no conocen y en entornos de precariedad.

Desde el inicio del documental, se hace presente la importancia que tendrá el hip hop en la narrativa gracias a la musicalización de las primeras secuencias. En el primer minuto del filme, un movimiento de cámara funciona metonímicamente para plantear la principal problemática: la cámara encuadra a un grupo de estudiantes uniformados en una plaza para, a continuación, desplazarse hacia el otro extremo del lugar y mostrar a un grupo de jóvenes *dekasegi* practicando *breakdance* y conviviendo sonrientes. Este movimiento de cámara permite establecer una comparación fundamental entre los adolescentes japoneses y su vida escolar, y los jóvenes migrantes que conviven en las calles, ajenos a la disciplina académica. Además, es posible atestiguar la separación entre los dos grupos de jóvenes. ***Lonely Swallows*** remarca, desde las primeras secuencias, que los hijos de los trabajadores *dekasegi* interrumpen tempranamente su educación para integrarse, en el mejor de los casos, a la vida laboral en las fábricas y la industria manufacturera.

En dicho contexto, la película sigue a un par de jóvenes que se dedican al *breakdance*[20], integrantes del colectivo Floor Monsters y quienes se identifican a sí mismos como "un equipo de extranjeros" (Nakamura, 2012, min. 20' 21"). Mientras observamos a los bailarines en las calles, la voz

[17]La escena *mainstream* japonesa se puede ver ejemplificada actualmente en el programa de *softpower* llamado "Cool Japan", que persigue implantar en las audiencias globales una imagen homogénea de Japón que invisibiliza a todas las comunidades citadas por Armstrong (2019) y, por supuesto, a los migrantes latinoamericanos. No fue sino el impulso de la globalización y el neoliberalismo el que llevó a países asiáticos como Japón y Corea del Sur a invertir enorme capital económico y político en las industrias creativas con el objetivo de mercantilizar una cuidada selección de sus respectivos valores culturales.

[18]La película de ficción ***Saudade*** (Katsuya Tomita, 2011) también es ilustrativa de la relevancia del hip hop en el entorno *dekasegi*.

[19]De acuerdo con la información que presenta el documental, Hamamatsu era, al menos en aquel momento, la ciudad con la mayor población brasileña en Japón (Nakamura, 2012, min. 27).

[20]Aunque el documental presenta testimonios de otros jóvenes, por cuestiones de espacio nos concentraremos en los personajes inmersos en la escena hip hop.

de Ottavio relata cómo los Floor Monsters han sufrido la movilidad obligada de regreso a Brasil o bien la migración interna de sus integrantes por razones laborales. El que la banda no tenga miembros fijos es una cualidad representativa de la propia dinámica *dekasegi* que, descrita por los jóvenes, es inestable y sujeta a los vaivenes de la economía global y el carácter dispensable de la mano de obra brasileña tras la crisis de 2008.

Queremos destacar la forma en que ellos mismos conciben la práctica dancística en términos "identitarios" y comunitarios. Para Ottavio, el *breakdance* fue una vía para abandonar adicciones como el alcohol y otras actividades delictivas. Su participación en los Floor Monsters es documentada en las numerosas escenas en que aparecen las elaboradas coreografías que los jóvenes presentan en las calles. Tal como asevera Armstrong (2019), es muy difícil desligar el hip hop de las afectaciones del desempleo entre las comunidades suburbanas marginadas, lo que los personajes llaman "el destino de los *dekasegi*".

En ***Lonely Swallows*** se subraya que colectivos como Floor Monsters contribuyen a que la sensación de desapego respecto a la sociedad japonesa, así como la ya mencionada ambigüedad en su relación con Japón, coexista con la horizontalidad de la convivencia de los jóvenes en torno al *breakdance.* Asimismo, se evidencia la relación entre el *breakdance* y la apropiación del espacio público, y las implicaciones de esta relación para el lugar *desplazado* de los migrantes en las ciudades que habitan. Resulta muy contrastante el vínculo comunitario entre los Floor Monsters, quienes ejecutan sus coreografías e improvisaciones en las calles de Hamamatsu, y la sensación de encierro en las mismas prácticas cuando los personajes han tenido que mudarse a Brasil. Los integrantes cuentan que el grupo deberá deshacerse por causa de la migración obligada de Ottavio. Dicha narración se acompaña con planos de los jóvenes bailando en la calle sobre una rosa de los vientos. Estas imágenes resultan muy significativas para resaltar la relación compleja de los personajes con el espacio que habitan. Si bien la danza callejera representa un gesto de apropiación, esta práctica deviene paradójica, en tanto que los jóvenes son objeto de un desplazamiento forzado. El espacio que ocupan con su cuerpo está, a su vez, determinado por políticas estatales que dislocan la experiencia espaciotemporal.

Petelo Petelo (Samoa) menciona que: "el *bop* está rompiendo barreras culturales: la gente no se avergüenza de quiénes son, es algo dentro de ti que te hace querer bailar, *tomar tu lugar*" [cursivas añadidas] (Basu y Lemelle, 2006, p. 190). El *breakdance* y su naturaleza callejera motiva justamente el impulso de "tomar el lugar" propio, que muchas veces es institucional y socialmente negado.

Lo que deseamos resaltar es que la formación de pandillas y, particularmente, de colectivos de hip hop y *breakdance* entre los jóvenes *dekasegi*, tuvo el importante papel de ayudarles a tomar *su lugar propio* en la estructura social y de entablar lazos comunitarios que contrarrestaran la falta de integración y respeto en los ambientes escolares[21].

Ya en Brasil, otro joven (Coca) ha logrado armar un colectivo en una de las favelas de Castanhal, en los márgenes submetropolitanos[22], espacios conflictivos y abandonados con pocas oportunidades de desarrollo para la juventud. En algunas secuencias, se muestran practicando sus coreografías

[21]Esta misma demanda es la que hace el abuelo Konno en ***A grandpa from Brazil*** cuando visita las escuelas de los hijos de una familia *dekasegi*. El anciano manifiesta su preocupación por la falta de competencia gubernamental para construir un futuro menos desesperanzador para los hijos de migrantes.

[22]Hemos tomado el término del documental ***La década podrida*** (Pablo Gaytán y Guadalupe Ochoa, 1985-1995), sobre el desarrollo del *punk* en México. La reciente masacre policial en Río de Janeiro evidencia que dichos problemas continúan vigentes en la actualidad (Amnistía Internacional España, 2025).

descalzos, al interior de una cocina, donde la madre de uno de ellos les permite bailar. La importancia del baile se hace patente, de nueva cuenta, como un vehículo de formación de comunidad; se trata de algo que funciona de manera colectiva, en una relación horizontal y colaborativa. Coca repite que difunde la práctica del *breakdance* entre los jóvenes de las favelas para que se alejen de la drogadicción y la delincuencia[23].

Conclusiones

Un tema constante en la literatura sobre las llamadas "décadas perdidas" del Japón de finales del siglo XX es la "crisis identitaria" de la *nación japonesa* (Iida, 2013). A la luz del presente trabajo, es posible problematizar, asimismo, la propia noción de identidad, como un constructo cuyo anclaje en el lugar de nacimiento o el lugar donde se vive (pensamiento espacial), resulta cada vez más ambiguo. Numerosas discusiones sobre la identidad en la transición al siglo XXI japonés pueden ser revisitadas en la actualidad bajo una perspectiva más compleja del papel de la idea de nación en la conformación y el devenir de la subjetividad.

Si bien Koichi Iwabuchi (2019) sostiene que la nacionalidad continúa siendo un pilar fundamental en la construcción identitaria y la *imaginación* del mundo, el análisis fílmico de obras relacionadas con la diáspora sienta las bases para evidenciar el carácter problemático, contradictorio y conflictivo de reflexionar sobre los procesos migratorios únicamente a partir de marcos binarios espaciales, "nacionales". Estamos de acuerdo, por tanto, con la necesidad de poner en crisis estos conceptos, tal como propone François Laplantine.

La mayoría de los estudios sobre la población *nikkei* discuten la identidad en términos de la dificultad de *no pertenencer* a una nacionalidad o a otra; a un espacio o a otro. Discursivamente, se construye lo diaspórico en tanto diferenciación *negativa*; es decir, planteando como una carencia el no ubicarse dentro de una determinada nacionalidad. Esto es emblemático de la crítica que hace Laplantine, que demuestra que esa falta y esa pérdida precisamente fracturan la garantía, la certeza y la violencia de la identidad. Con base en las películas analizadas, es posible desmontar esta diferenciación para proponer un desafío efectivo a la idea de "identidad nacional". Los sujetos de la diáspora, tal como son presentados y representados en nuestro acervo, así como sus procesos de movilidad, adaptación, resistencia, marginación y desplazamiento, funcionan como un punto crítico que ayuda a comprender las implicaciones sociopolíticas y culturales de la *imaginación* nacional. Sus identidades contradictorias, conflictivas y *desplazadas* en su devenir demuestran el carácter insuficiente del marco de la nación, el origen étnico y la habitación de un territorio para comprender una determinada experiencia de la propia vida y de la comunidad.

Retomemos la reflexión de Laplantine: ¿cuáles son las implicaciones de todo esto en un esfuerzo por *decir* el tiempo, las transformaciones, las mutaciones y las metamorfosis? Concretamente, en el caso que nos ocupa, se habla con frecuencia de un relato del retorno, de un "volver al hogar" y a la tierra de origen; una doble temporalidad que transcurre en tanto que la primera diáspora japonesa en América Latina preserva y transmite una determinada imaginación de Japón. Pareciese que ese Japón que abandonaron los primeros migrantes se hubiera detenido en el tiempo, esperando que las futuras generaciones regresen. El contexto de la diáspora *dekasegi* demuestra que el país al que se "regresa" se ha desplazado, junto con sus "otros olvidados", por los acontecimientos de la historia. El pasado, el presente y el futuro se bifurcan y se

[23]Uno de los chicos del colectivo dice: "Todos aquí han crecido en una zona pobre. Algunos amigos eligieron el camino que yo no elegí. Y terminan muertos o arrestados. No me metí en las drogas y elegí el *breakdance*" (Nakamura, 2012, min. 175).

desdoblan en experiencias inestables, móviles, que guardan una relación con el espacio ausente que, en cierta medida, determina su experiencia individual y comunitaria con el lugar que se habita.

El "retorno" se ve fracturado por el encuentro con un territorio distinto al imaginado. La circularidad estructural de las películas no obedece, por tanto, a un ciclo cerrado, sino a un choque entre el imaginario y las tensiones de la experiencia directa. Como fundamento de todas estas rupturas se encuentran las relaciones entabladas entre dos países y el resto del mundo, que parten de un orden global que interviene en el vaivén de las economías, las sociedades y las culturas; y que, en sus contradicciones, arrastra a sectores enteros de un tejido social inequitativo y discontinuo. El cine se ha encargado de visibilizar el pensamiento espacial de la globalización, que construye nuevos límites y refuerza otros existentes. Se demarcan nuevas zonas que configuran un "adentro" y un "afuera"; nuevos centros y nuevas periferias; nuevas alteridades que desestabilizan los espacios hegemónicos y que contradicen los relatos optimistas de la movilidad, la hibridación y la multiculturalidad.

Nuestro *corpus* contiene testimonios en los que afloran los mecanismos de la memoria y cómo ésta actualiza y *dice* la historia a partir de los afectos y de la significación de objetos y espacios. También, testimonios que encarnan la fractura del relato del retorno y que ponen en crisis ciertos paradigmas de lectura del exilio y la diáspora, es decir, logran replantear nuevos viajes circulares y nuevas dialécticas entre la narrativa del origen y la experiencia chocante del des-encuentro. Por último, encontramos que, no obstante, la generación de jóvenes *dekasegi* ha encontrado, en formas culturales como el hip hop, una oportunidad de agencia, de *tomar el lugar propio*, desestabilizando dictados externos sobre el espacio, el cuerpo y las posibilidades futuras de romper un ciclo de insatisfacción.

Estamos seguros de que este trabajo sentará las bases para seguir encontrando en el cine una vía distinta de comprender imágenes heredadas, los diversos dispositivos de la memoria y las posibilidades de cambiar el sentido unívoco de las identidades. Deseamos llegar a comprender las memorias del desplazamiento como una potencia que desvele el carácter político de *la decisión de partir*.

Bibliografía

Amnistía Internacional España. (2025, noviembre 4). Brasil: Masacre policial en Río de Janeiro evidencia nuevamente violencia sistémica y racista. https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/brasil-masacre-policial-en-rio-de-janeiro-evidencia-nuevamente-violencia-sistemica-y-racista/

Armstrong, A. B. (2019). *24 bars to kill: Hip hop, aspiration, and Japan's social margins*. Berghahn Books.

Basu, D. y Lemelle, S. J. (Eds.). (2006). *The vinyl ain't final: Hip hop and the globalization of black popular culture*. Pluto.

Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ediciones desde abajo.

Brasor, P. (2012, julio 1). Often-ignored immigration issue raised in new film. *The Japan Times.* https://www.japantimes.co.jp/news/2012/07/01/national/media-national/often-ignored-immigration-issue-raised-in-new-film/

Cherrier, P. (2025). The Various Meanings of "Saudade" in the Context of Migrations Between Brazil and Japan. En J. A. R. da S. Tavim y J. M. T. e Cunha (eds.), *Homesickness around the Mediterranean, 1492-1923*. Routledge, Taylor & Francis Group. https://doi.org/10.4324/9781003465416

Cheung, C. (2023). *Imaginando Fukushima y Okinawa*. Texto inédito utilizado con autorización del autor.

de Carvalho, D. (2015). *Migrants and Identity in Japan and Brazil. The Nikkeijin*. Routledge.

De Man, A. (2023). Reframing diaspora cinema: Towards a theoretical framework. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, *25*, 24-39. https://doi.org/10.33178/alpha.25.02

Desai, J. (2013). The Scale of Diasporic Cinema. En K. M. Gokulsing & W. Dissanayake (eds.), *Routledge handbook of Indian cinemas*. Routledge; Taylor & Francis Group.

Hashimoto, A. (2015). *The long defeat: Cultural trauma, memory, and identity in Japan*. Oxford University press.

Higbee, W. y Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, *1*(1), 7-21. https://doi.org/10.1386/trac.1.1.7/1

Iida, Y. (2013). *Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as Aesthetics*. Routledge.

Iwabuchi, K. (2015). *Resilient Borders and Cultural Diversity: Internationalism, Brand Nationalism, and Multiculturalism in Japan*. Lexington Books.

Iwabuchi, K. (2019). Globalization, Digitalization, and Renationalization: Some Reflections from Japanese Cases. *Situations*, *12*(1), 1-22.

Laplantine, F. (1999a). Entretien avec François Laplantine. Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire. *X-Alta. Multiculturalisme*, *2/3*, 35-48.

Laplantine, F. (1999b). *Je, nous et les autres*. Éd. le Pommier.

Lesser, J. (2013). *Immigration, ethnicity, and national identity in Brazil, 1808 to the present*. Cambridge University Press.

Litvin, A. (2018, octubre 9). *One Day We Arrived in Japan | ReVista*. https://revista.drclas.harvard.edu/one-day-we-arrived-in-japan/

López-Calvo, I. (2019). *Japanese Brazilian saudades: Diasporic identities & cultural production*. University Press of Colorado.

Melgar Tísoc, D. M. (2019). Nipoperuanos con experiencia migratoria en Japón. Disputas por las categorías étnicas, su ordenamiento social, legal y comunitario. En S. Bastos (ed.), *La etnicidad recreada: Desigualdad, diferencia y movilidad en la América Latina global* (1ª ed.) (pp. 111-137). CIESAS.

Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: Ensayo sobre el principio de realidad documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Nora, P. (Ed.). (2013). *Les lieux de mémoire. 1*. Gallimard.

Ong, A. (1993). On the Edge of Empires: Flexible Citizenship among Chinese in Diaspora. *Positions: Asia Critique*, *1*(3), 745-778. https://doi.org/10.1215/10679847-1-3-745

Prime, R. (2016). *Cinematic homecomings: Exile and return in transnational cinema*. Bloomsbury Academic.

Ricci, D. (2020). *African diasporic cinema: Aesthetics of reconstruction* (M. Thackway, Trad.). Michigan State University Press.

Roth, J. H. (2002). *Brokered homeland: Japanese Brazilian migrants in Japan / Joshua Hotaka Roth*. Cornell University Press.

Sánchez-Biosca, V. (2016). Disparos en el ghetto: En torno a la migración de la imágenes de archivo. *Secuencias*, *35*. https://doi.org/10.15366/secuencias2012.35.002

Shin, H. (2017). K-pop, the sound of subaltern cosmopolitanism. En K. Iwabuchi, E. Tsai y C. Berry (eds.), *Routledge handbook of East Asian popular culture* (pp. 116-123). Routledge; Taylor & Francis Group.

Tsuda, T. (2003). *Strangers in the ethnic homeland: Japanese Brazilian return migration in transnational perspective*. Columbia university press.

Zhang, Z., Mora, J. y Vidal, T. (2024). Trans-Pacific Connection and Cine Nikkei in Peru. En Z. Zhang, S. Lee, D. Mukherjee y I. Paramaditha, *The Routledge Companion to Asian Cinemas* (1ª ed., pp. 265-274). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003266952

Filmografía

Garcia, S. (Director). (2024, julio 11). ***Yurei*** [Documental]. Nomadas.

Kojima Hirano, A. P., Litvin, A. (Directores), y Litvin, A. (Productor). (2018). ***One Day We Arrived in Japan***. EE.UU.: Litvinsight Productions.

Kurihara, N. (Directora y productora). (2008). ***A grandpa from Brazil***. Japón / Brasil: MuchaKU Lab.

Nakamura, M. (Directora y productora). (2012). ***Lonely Swallows: Living as the Children of Immigrant Workers***. Japón: Omphalos Pictures.

Jessica Fernanda Conejo Muñoz es mexicana, Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, Profesora Asociada "C" de Tiempo Completo en el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus principales áreas de investigación son Teoría y análisis de la imagen fija y en movimiento, Estudios de cine, Producción Audiovisual en Asia, y Arte, Estética y Comunicación. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: 1) Conejo Muñoz, J. F. (Coord.). (2024). *Audiovisualidades y pensamiento tecnológico: Formas, sentidos y políticas intermediales*. Facultad de Ciencias Políticas y sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. 2) Conejo Muñoz, J. F. (2024). Hallyu de la apariencia: masculinidad y renacionalización en los k-dramas. En A. Escobar Susano, *Interpretaciones en serie. Aproximaciones a la narración televisiva contemporánea*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 3) Conejo Muñoz, J. F. (2024). The Japanese, Makers of America. Reconfiguraciones visuales del enemigo en los libros de texto estadounidenses. En F. Castaños Zuno, M. Palacios Sierra, y J. G. Nadal Palazón (Eds.), *Resignificaciones: Lenguajes en acción* (pp. 385-418). Universidad Nacional Autónoma de México.

Dahil Mariana Melgar Tísoc. Antropóloga social y museóloga, adscrita al Museo Nacional de las Culturas del Mundo del INAH, donde está a cargo de proyectos de investigación y exposiciones sobre América Latina y Japón contemporáneo. Es Candidata a Doctora en Ciencias Antropológicas por la UAM; maestra en Museología por la ENCRyM; maestra en Antropología Social por el CIESAS; y licenciada en Antropología por la ENAH. Cuenta con diversas publicaciones nacionales e internacionales sobre diáspora, transnacionalismo, relaciones interétnicas, racismo y xenofobia, con énfasis en la diáspora japonesa en América Latina, las comunidades nikkei en México y Perú, así como la migración peruana

en Japón. También ha realizado y participado en producciones audiovisuales vinculadas con estos temas. Entre ellas destaca su cortometraje "Raíces. Descendientes de japoneses en el noreste de México", exhibido de manera permanente en el Japanese Overseas Migration Museum (Yokohama), y la investigación histórica y etnográfica para el largometraje "Yūrei", dirigido por Sumie García Hirata. Su libro *Entre el centro y los márgenes del sol naciente. Los peruanos en Japón* (Fondo Editorial de la UNMSM), obtuvo una de las distinciones en el ICAS Book Prize, Spanish/Portuguese Language Edition, 2019.

Francisco Javier Ramírez Miranda. Licenciado en ciencias de la comunicación, maestro y doctor en Historia del Arte por la UNAM, profesor de tiempo completo en la licenciatura en Historia del Arte de la ENES Morelia, tutor del Programa Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, en las áreas de Estudios Cinematográficos y Arte Moderno. Miembro fundador del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico. Autor del libro Ibargüengoitia va al cine, y de diversos artículos y capítulos en torno al fenómeno cinematográfico. Ha sido investigador para diferentes productos audiovisuales para el cine y la televisión.

Cine documental, memorias y narrativas sobre violencias en *Amor, nuestra prisión* y *Llueve* de Carolina Corral

Documentary film, memories and narratives about violence in Love, Our Prison *and* It Rains *by Carolina Corral*

Ilse Mayté Murillo Tenorio

ilse.murillo@uaq.mx

https://orcid.org/0000-0002-4330-873X

Universidad Autónoma de Querétaro, México

Fecha de recepción
marzo 23, 2025

Fecha de aprobación
diciembre 9, 2025

Fecha de publicación
enero - junio 2026

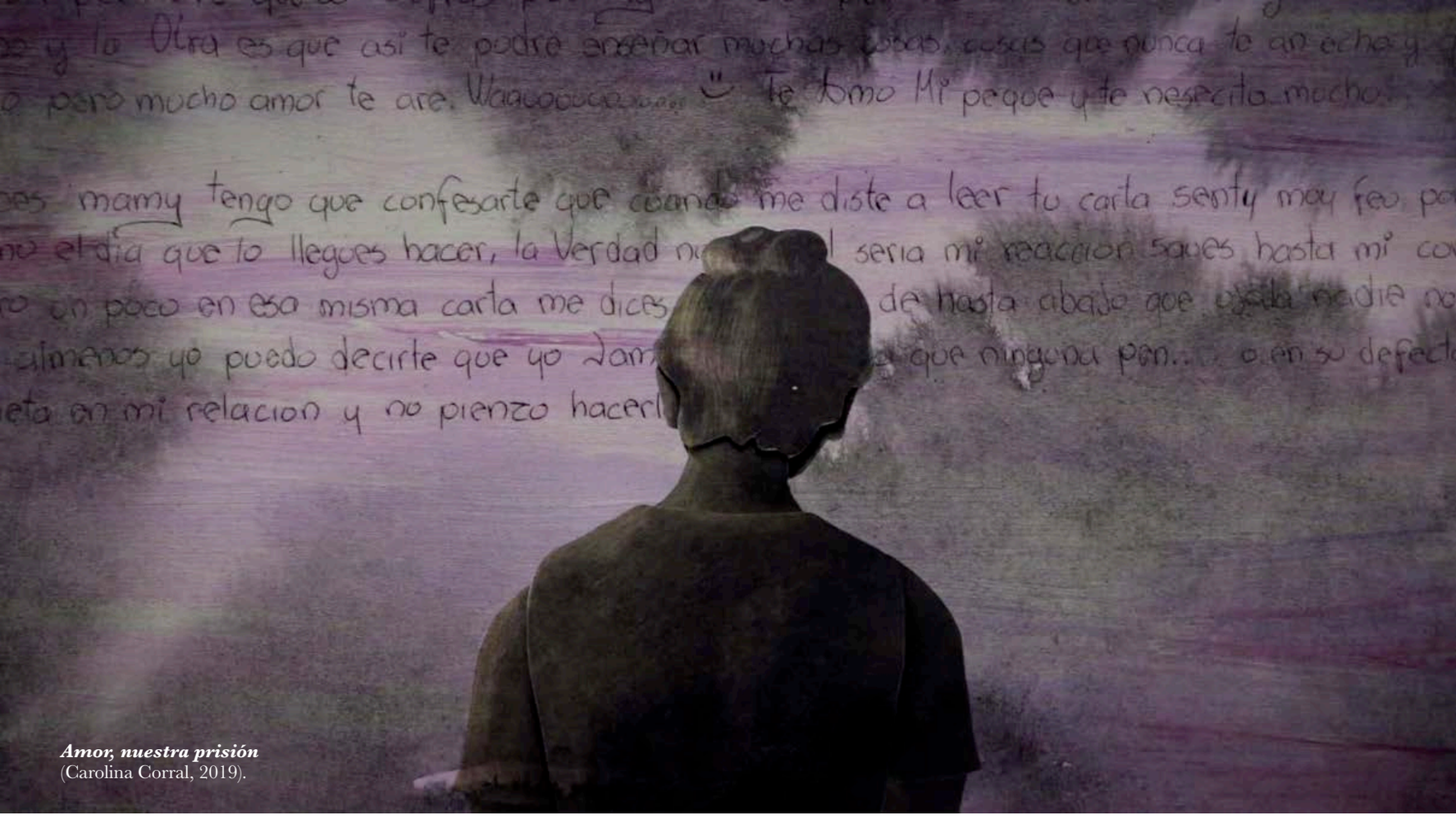
https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i32.476

Resumen / Este trabajo propone explorar otras formas audiovisuales para construir la memoria desde el cine documental. En este caso, interesan particularmente algunos elementos estéticos visuales y sonoros que configuran una narrativa testimonial sobre las violencias sociales. Para ello, se consideran dos cortometrajes documentales mexicanos: ***Amor, nuestra prisión*** (2019) y ***Llueve*** (2021) de Carolina Corral, los cuales recuperan las voces, desde diferentes lugares (físicos y sociales) de mujeres que han sido violentadas. Con ello, se propone que el ejercicio de la memoria en este tipo de documentales, se alejan del cine documental testimonial tradicional para proponer un montaje poético, sin restarle realismo a las historias narradas para evocar las memorias, particularmente desde la animación.

Palabras clave / Cine documental, cortometraje, animación, memorias, violencias, narrativas femeninas.

Abstract / This work proposes to explore other audiovisual forms to construct memory from documentary film. In this case, some visual and sound aesthetic elements that make up a testimonial narrative about social violence are of particular interest. To do this, two Mexican documentary short films are recovered: ***Amor, Nuestra Prison*** (2019) and ***Llueve*** (2021) by Carolina Corral, which recover the voices, from different places (physical and social) of women who have been violated. With this, it is proposed that the exercise of memory in this type of documentaries moves away from traditional testimonial documentary film to propose a poetic montage, without subtracting realism from the stories told to evoke memories, particularly from animation films.

Keywords / Documentary film, Short film, Animation, Memories, Violence, Female narratives.



Amor, nuestra prisión
(Carolina Corral, 2019).

Este trabajo propone explorar otras formas audiovisuales para construir las memorias desde el cine documental a partir de ciertos elementos técnicos, estéticos y narrativos innovadores y singulares. Para ello, se explorará en un primer momento la noción de memoria a través de algunos planteamientos de autores como Paul Ricoeur, Michael Pollack, Tzvetan Todorov y Elizabeth Jelin, con la intención de ahondar en las complejidades del ejercicio de las memorias, en sus distintas dimensiones temporales y posibilidades narrativas en las que se pueden configurar. Asimismo, se recuperan algunos elementos cruciales para la construcción de las mismas que aluden a cuestiones que van más allá del registro de recuerdos vívidos, tales como el olvido, el silencio, la omisión y la imaginación.

Posteriormente, se propone articular los ejercicios de la memoria como narrativas con el cine documental y reflexionar sobre cómo éste sirve como un "detonador" de las memorias para construir y dar cabida a narrativas testimoniales en primera persona que resultan difíciles de exponer por otros medios. El cine documental no es como tal una serie de registros de memorias o un dispositivo que almacena las memorias, sino un disparador de las mismas, que construye a partir de imágenes visuales y sonoras, de propuestas de montaje narrativas y estéticas particulares que

codifican un mensaje en un sentido social y político. A su vez, el cine documental, además de funcionar como un dispositivo que construye y da sentido a las memorias de individuos y colectividades, también sirve como detonador de las memorias que posiblemente los espectadores puedan empezar a codificar y significar.

En este caso, interesan particularmente algunos elementos estéticos visuales y sonoros que configuran una narrativa testimonial sobre las violencias sociales, al considerar que éstas dan pauta para replantearse las formas de organización social e institucional, así como la reconstrucción de identidades individuales y colectivas ante periodos de crisis sociales y políticas (Jelin, 2002, p. 5).

Para ello, se consideran dos cortometrajes documentales mexicanos: ***Amor, nuestra prisión*** (2019) y ***Llueve*** (2021) de Carolina Corral, los cuales recuperan las voces, desde diferentes lugares (físicos y sociales) de mujeres que han sido violentadas. Con ello, se propone que el ejercicio de la memoria en este tipo de documentales, se alejan del cine documental testimonial tradicional para proponer un montaje poético, sin restarle realismo a las historias narradas para evocar las memorias que se enfrentan al encierro, a la represión, al trauma y al duelo ante la muerte. Particularmente, se destaca el ejercicio de la animación, al considerar que éste funciona como un catalizador o condensador de las memorias que resultan complicadas de representar, ya sea por la falta de documentación o materiales de archivo, o bien, porque estas técnicas o formas de expresión atenúan el grado de representación de imágenes que aluden a procesos o situaciones traumáticas o dolorosas (Fenoll, 2018, p. 45).

Memoria, imaginación e inventiva

La noción de memoria comúnmente se suele asociar con el registro de una serie de recuerdos evocados del pasado, como un objeto, producto de un ejercicio de rememoración y recolección de recuerdos (Ricoeur, 2004, p. 20). Las memorias parecen estar presente en todos lados, en gran parte gracias a la proliferación de formas y discursos de contener y difundir las memorias, así como de institucionalizarlas, a través de los museos, monumentos, archivos, actos conmemorativos, así como novelas, películas, series televisivas, etc. (Traverso, 2007, p. 67). De tal modo que esta institucionalización, cosificación o recolección del pasado se ha convertido en una suerte de "turismo de la memoria" (Traverso, 2007, p. 68), haciendo de la misma un objeto de contemplación o admiración y de consumo, sin posibilidad de agencia de cambio o movilidad.

No obstante, la memoria, subyace de una serie de ejercicios y prácticas que la vuelven también acción y agencia. La complejidad de la memoria se expande cuando a ella sumamos acciones como olvidar, imaginar, inventar, silenciar. Los ejercicios de la memoria van más allá de los registros fieles, de recuerdos claros y contundentes, de evocaciones verdaderas y estáticas que se ponen a la venta como mero "recuerdito" o *souvenir*.

Paul Ricoeur, en su obra *La memoria, la historia y el olvido* (2000), enfatiza la cuestión paradójica entre la memoria y la imaginación, pues éstas no se pueden pensar de manera dicotómica, sino que se traslapan y difuminan las fronteras entre el registro fidedigno y la invención a la hora de evocar una realidad del pasado (reciente o lejano). Finalmente, la memoria implica un ejercicio de evocación de algo del pasado que está ausente en el presente; la memoria se evoca, en tanto que su cualidad inicial es su ausencia (Ricoeur, 2004, p. 29).

La imaginación ha sido situada como un asunto inferior en la escala de los modos del conocimiento, frente al ejercicio de la memorización. Al respecto, Ricoeur señala las dificultades a las que históricamente se han enfrentado quienes teorizan sobre ello, tratando de discernir lo que es la imaginación, "dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico" y, por otro lado, el de la memoria, dirigida "hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la "cosa recordada", de lo "recordado" en cuanto tal" (Ricoeur, 2004, p. 22).

Es por ello que el ejercicio de la memoria no puede objetivarse ni reducirse a un conjunto de recuerdos. La memoria es el resultado de procesos que implican diferentes dimensiones espacio-temporales, así como vivenciales, pues se pasa de la experiencia corpórea –del estar ahí— a la experiencia lingüística y semántica —del evocar estar ahí— (Ricoeur, 2004, pp. 32-33). Hablar de la memoria no sólo es hablar del pasado, pues de antemano, hay un presente desde donde se enuncia y que condiciona las formas de evocación de aquel pasado, ya sea reciente o remoto.

Así como la memoria no sólo alude al pasado, tampoco alude únicamente al recuerdo, sino también al olvido. Tal como lo ha señalado Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria*, "la memoria no se opone en absoluto al olvido", sino al contrario, en todo momento interactúan memoria y olvido (Todorov, 2008, pp. 15-16). El ejercicio de la memoria resulta en un acto de selección de vivencias, unas se conservan, otras se marginan y se olvidan, o incluso, se inventan. La memoria no es un repositorio que almacene anécdotas de manera indistinta, sino que discrimina en función de lo que significa más o menos para individuos y colectividades. Traverso, por su parte, señala que "la memoria se declina siempre en presente y éste determina sus modalidades: la selección de acontecimientos que el recuerdo debe guardar (y los testigos a escuchar, su lectura, sus 'lecciones', etc." (Traverso, 2007, p 71).

Por otra parte, la memoria también se constituye en compañía de los silencios y omisiones, y esto puede darse a raíz de un acto voluntario o involuntario, consciente o inconsciente. También se atraviesan experiencias que representan algún evento o proceso traumático y doloroso, por lo que puede ser reprimido durante mucho tiempo. Cuestiones como las guerras, los genocidios u otro tipo de violencias experimentadas, pueden conllevar a este bloqueo, a silenciar las memorias. Al respecto, Todorov enfatiza que, ante sucesos de dolor o sufrimiento, "también existe el derecho al olvido" (Todorov, 2008, p. 25).

Por su parte, Michael Pollack señala que el olvido puede funcionar como una forma de superar un pasado doloroso y traumático como, por ejemplo, el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial (Pollack, 2006, p. 55). O bien, puede resultar estratégico para ciertos individuos o comunidades que en esa irrupción del silencio comprometen sus vidas o su dignidad bajo un contexto político represor o totalitario, como fue el caso de las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX en países como Chile, Argentina, Paraguay y Brasil (Jelin, 2002, p. 1). No obstante, con el pasar del tiempo y con las transiciones políticas y socioculturales, ese silencio u olvido también puede transitar hacia la enunciación de la palabra testimonial, en busca de una sanación o superación. En palabras de Pollack (2006):

> La toma de palabra corresponde a menudo, entonces, al deseo de superar una crisis de identidad nombrando o describiendo los mismos actos que fueron su causa. Pero a esos casos raros de tentativas de liberación por la palabra, que depende por otra parte de las posibilidades objetivas de tornarla pública, se opone el silencio de la mayoría (p. 56).

Los procesos de la memoria se ven atravesados por emociones, sensaciones y sentimientos experimentados en el tiempo presente, sobre alguna experiencia o situación del pasado que evidentemente representa lo ausente. Todo ejercicio de la memoria es subjetivo, cuyo sentido y significado puede ser cambiante y a su vez se puede confrontar con otras formas de ejercer la memoria. En palabras de Elizabeth Jelin (2010), es importante:

> Primero, entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, "historizar" las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas (p. 3).

Las memorias son complejas por su vínculo con la imaginación, con lo subjetivo, con el olvido, el silencio, el trauma; por sus oscilaciones entre lo individual y lo colectivo, entre el pasado y presente, entre ficción y realidad, lo oficial y lo marginal; por sus usos y abusos desde las estructuras del poder que instauran e imponen discursos de la memoria, mientras restringen o silencian otras. Empero, existen algunos mecanismos de resistencia para poder confrontar a estas memorias impuestas y así visibilizar otras que han sido relegadas, tales como las manifestaciones artísticas, así como el uso de ciertos medios de comunicación.

En este caso, interesa sobre todo el ejercicio de las memorias a partir del quehacer del cine documental, de cómo se construyen y configuran memorias desde las voces testimoniales de sujetos y agentes que han atravesado situaciones de violencia política, social y cultural, que han encontrado en el cine documental un canal de exposición, manifestación y denuncia de dichas circunstancias. A su vez, interesan las formas narrativas que se construyen a partir de imágenes sonoras y visuales —indiciales, fotográficas, vidoegráficas, ilustraciones— para pontenciar dichas memorias en torno a las violencias. Al respecto, Miguel Alfonso Bouhaben, en su obra *Imagomachia / La imagen pensamiento*, propone hablar de la imagen-memoria, la cual implica tanto la conservación de la memoria, como la acción de recordar (2024, p. 120). Asimismo, ésta funciona como un catalizador social para reparar y subsanar procesos de violencia que atraviesan distintos grupos sociales, como "una suerte de psicoanálisis colectivo para salir del trauma justo en el momento en que somos conscientes de él" (Bouhaben, 2024, p. 121).

El cine documental como "detonador" de las memorias

En el mundo de las artes podemos rastrear un sinfín de manifestaciones en torno a las memorias. La creación artística en el cine, en la literatura, en las artes plásticas, en el teatro, la danza o la música, incorpora y trabaja sobre ese pasado que en muchas ocasiones puede estar cargado de dolor y sufrimiento, por lo que estas expresiones derivan en acciones públicas (Jelin, 2002, p. 2).

Situar el cine documental como un dispositivo a modo de "detonador de la memoria" pudiese resultar en la actualidad una idea poco original o incluso un lugar común. Ya desde los estudios de la imagen fotográfica se han planteado cosas similares, tal como lo dice Alberto del Castillo, cuando habla de la imagen fotográfica como un "disparador de la memoria" (2010, p. 94). Pero capturar un fragmento de la realidad, no resulta en sí en un fragmento de la memoria. Es que para que las memorias cobren vida invariablemente emergen de la enunciación y de la narrativa, en este caso testimonial: verbal y visual.

En el caso de la imagen cinematográfica, a diferencia de la fotográfica, el testimonio no sólo atiende a lo visual, sino a lo verbal; en el cine, a diferencia de la fotografía, se traslapan narrativas visuales y sonoras. El poder de la palabra testimonial otorga un valor significativo a la evocación y construcción de las memorias. El cine contiene una suerte de "ontología inquietante", tal como la nombra Thomas Elsaesser (2020) al describirla como "simulacros de la vida en sus puntos más animados, las imágenes en movimiento siempre documentan lo que aún no esta muerto, pero tampoco vivo" (p. 25)

Otros estudiosos sobre el tema han llamado al cine documental como un artefacto de la memoria, que representa un conjunto de "puentes que trazan los vínculos entre las diferentes generaciones y permiten reconocer y entender diversos procesos históricos […], como un excelente vehículo de registro y articulación de la memoria colectiva" (Díaz y Ovalle, 2014, p. 282). Pero, sobre todo, puede funcionar como un medio que pone en tensión las memorias dominantes o hegemónicas que se han constituido desde la Historia oficial, al reconstruir aquellas memorias subalternas que han sido silenciadas o invisibilizadas (Díaz y Ovalle, 2014, pp. 282-283).

Otra cualidad del cine documental como detonador de las memorias tiene que ver con las formas y las herramientas de narrarlas. La palabra oral y escrita son elementos que se han privilegiado en los testimonios que conforman las memorias, pero el cine documental nos ofrece imágenes visuales y sonoras que también narran, además de las voces testimoniales. Las imágenes visuales a su vez permiten potenciar las emociones, las afecciones y las gesticulaciones que están ancladas en lo corporal (Díaz y Ovalle, 2014, p. 284). O bien, las imágenes también permiten reconstruir las memorias e imaginarlas desde otras expresiones, como el cine animado, lo cual no resta necesariamente realismo, veracidad y autenticidad al documental, esto al considerar lo que ya Bill Nichols (2013) ha señalado, que los documentales son "tareas creativas" (p. 26).

El registro de imágenes cinematográficas en primera instancia es eso, un registro o reconstrucción de alguna realidad —ficcionada o no—, esto quiere decir que no se trata de un conjunto de memorias de facto, sino que más bien nos acompañan y nos sirven de alicientes para explorar las memorias[1]. En este sentido, las imágenes mentales que evocamos desde el ejercicio de rememoración se ven normalmente acompañadas, complementadas, accionadas o incluso transformadas a partir del contacto con estas imágenes audiovisuales. A su vez, cada registro tiene su complejidad, pues mientras la fotografía captura un momento y lo congela en el tiempo, la cinematografía implica imágenes en movimiento, registro y reconstrucción de las narrativas. De tal modo, que las narrativas se entrecruzan entre voces, escritos, imágenes fotográficas, videográficas, cinematográficas, etc.

Las imágenes documentales, señala Bill Nichols, "captan habitualmente a gente y sucesos que pertenecen al mundo que compartimos más que presentar personajes y acciones inventadas para contar una historia que se refiera de modo oblicuo o alegórico a nuestro mundo" (2013, p. 28). A su vez, la yuxtaposición de esta serie de imágenes visuales y sonoras, así como de las voces testimoniales derivan en un ejercicio de montaje que da cuenta de las posibilidades narrativas y estéticas del cine documental. En este sentido, el montaje trasciende el acto del mero registro audiovisual de las memorias para dar pie al acto de la reconstrucción de las memorias en un sentido descriptivo y narrativo, pero también expresivo y poético.

Cabe señalar que, en este caso, interesa recuperar las formas de construir las memorias a partir de las voces de ciertos sujetos que han experimentado violencias, mas no de los sujetos que sean expertos en dicha materia. Convencionalmente, la voz del testigo se asoma a partir de la entrevista y su testimonio, por lo que, a partir de éste y el uso de ciertas imágenes fotográficas, videográficas, así como fuentes hemerográficas o de archivo de algún modo se legitima una verdad que quiere ser enunciada desde el documental —entendiendo esta verdad como un ejercicio subjetivo de la memoria (Lior Zylberman, 2012)

A su vez, las fuentes testimoniales se pueden acompañar de otras herramientas y expresiones, como las de la animación. Esto puede suceder por distintas razones, ya sea por la insuficiencia de imágenes de archivo, por la dimensión de la experiencia testimonial en términos emocionales o psicológicos (Fenoll, 2018, p. 47). Además también se evita poner en riesgo la identidad de los involucrados en el documental, o bien, si no se puede tener acceso a ellos de manera directa. En este caso, las obras documentales a abordar, tienen estrecha relación con cuestiones de violencias físicas y estructurales que atraviesan los cuerpos y la dignidad, particularmente de mujeres.

Memorias y violencias del presente

Representar las violencias es un ejercicio complejo y polémico, ya sean físicas, simbólicas o estructurales (Žižek, 2009).

[1]A partir de este momento, me referiré prioritariamente a "memorias" prioritariamente, con la intención de dar un peso más complejo y diverso a las formas cuantiosas y cambiantes de construir la memoria.

Sin embargo, es necesario abordar dichas temáticas para enfatizar problemáticas sociales que urgen ser visibilizadas y con miras a ser transformadas o enmendadas. En este caso, se plantea que las narrativas audiovisuales, particularmente las cinematográficas, son una vía idónea para emprender dicha tarea, por ser un medio masivo de comunicación de gran impacto y de fácil acceso (IMCINE, 2022), además de las virtudes que tiene el lenguaje cinematográfico para imaginar, codificar y representar, en este caso, las violencias.

No obstante, la representación de violencias resulta un tema sensible y controversial, pues las formas de representar pueden caer en la sobre explotación o espectacularización, de un abuso de la imagen gráfica que no todos los estómagos están preparados para ello, sobre todo para realidades que se acercan demasiado a nuestro entorno social. Pero entonces, ¿cómo hablar y dar lugar a estas violencias, considerando que es necesario en un sentido ético y político dar cuenta de ello, de tal modo que no resulte en violencia gratuita? ¿cómo construir las narrativas sobre un conjunto de memorias que merecen ser registradas, evocadas y reconstruidas para dar cuenta de un fenómeno social tan punzante?

En este entendido, queda claro que cuando hablamos de memorias, no hablamos de registros resguardados o capturados en la imagen, sino de las historias entramadas en los marcos de estas imágenes. Por un lado, las voces emanadas de los testimonios que se insertan en la trama del cine documental, por otro lado, las imágenes que entretejen el soporte o la red de una narrativa que se compagina con la testimonial. Es decir, que el cine documental no es memoria o un conjunto de memorias en sí, sino que funciona como un contenedor, constructor, organizador y detonador de las mismas, que a su vez se significan en función de las formas de narrarlas, imaginarlas y representarlas.

Para este ejercicio, se retoman dos cortometrajes documentales: ***Amor, nuestra prisión*** (Carolina Corral[2], 2019) y ***Llueve*** (Carolina Corral y Magali Rocha Donnadieu[3], 2021), los cuales recuperan las voces, desde diferentes lugares de mujeres que han sido violentadas de diversas formas. Con ello, se propone que el ejercicio de la memoria es crucial para dar cuenta de estas violencias, de formas singulares y poéticamente interesantes al utilizar recursos sonoros y visuales poco convencionales, que se alejan del cine documental testimonial tradicional, como la entrevista (cabezas parlantes)[4] y recuperan o construyen fuentes documentales distintas para detonar el ejercicio de la memoria. En ambas obras las representaciones de las violencias cobran una dimensión distinta, evocándolas desde imágenes gráficas distintas, que se alejan de la imagen indicial[5] para proponer formas más creativas de representación y enunciación, tales como la animación y la ilustración.

Amor, nuestra prisión. Memorias de un encierro compartido

Este cortometraje relata un conjunto de historias entretejidas a partir de voces femeninas, de mujeres que se encuentran privadas de su libertad en la cárcel femenil de Atlocholoaya, en el estado de Morelos, México. En este corto, lo que prima son las narraciones de las presas que van sobre sus experiencias en torno al amor, de cómo se vinculan con hombres que se encuentran también privados de su libertad. Asimismo, comparten sobre cómo son estos procesos buro-

[2]Su formación académica se da en el marco de la antropología visual y cuenta con un doctorado en antropología social con medios visuales en la Universidad de Manchester (Reino Unido). Se ha dedicado a la realización de documental de forma independiente documentando la lucha de mujeres mexicanas en varios ámbitos.

[3]Egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica, estudió literatura en París en donde se dedicó a la promoción del cine latinoamericano. Ha producido varios cortometrajes que han participado y han sido premiados en festivales internacionales con su casa productora AMATE FILMS.

[4]Esta expresión hace alusión a los programas televisivos en donde sólo se habla y por lo mismo sólo aparecen en cuadro las cabezas —y a veces parte de sus cuerpos— de los que participan (Nichols, 2013, p. 90).

[5]Con este término se hace referencia a la forma de reproducción más "real" y "fiel" de un objeto o situación en una imagen, como lo propusieron en su momento André Bazin o Roland Barthes.

cráticos por los que tienen que atravesar para poder tener contacto con alguno de ellos. Sobre este tema, destaca el hecho de que tengan que convivir al menos tres meses para obtener un permiso y así poder intimar. Pasan por varios filtros en donde si no les parece o convence al personal, no las dejan pasar, desde el tipo de ropa o zapatos que usan, hasta el peinado. O bien, les exigen constancia y solidez en la relación, por lo que el trámite del matrimonio representa una carta a su favor.

Sin embargo, estos vínculos afectivos y sexuales derivan en violencias físicas, verbales y emocionales, pero muchas de ellas no lo externan pues esto podría implicar que ya no puedan volver a verlo, o bien, tener otra pareja, pues esto es una señal de inestabilidad emocional para las autoridades. De esta forma, a través de sus testimonios orales, así como de los escritos, de sus cartas compartidas, se narran estas historias de vida, de mujeres recluidas y vulnerables ante las carencias de afectos físicos y emocionales. Aquí, el registro de la palabra escrita a través de las cartas funciona como un primer detonador de estas narrativas orales y a su vez significar un conjunto de experiencias compartidas y rememoradas por dichas mujeres.

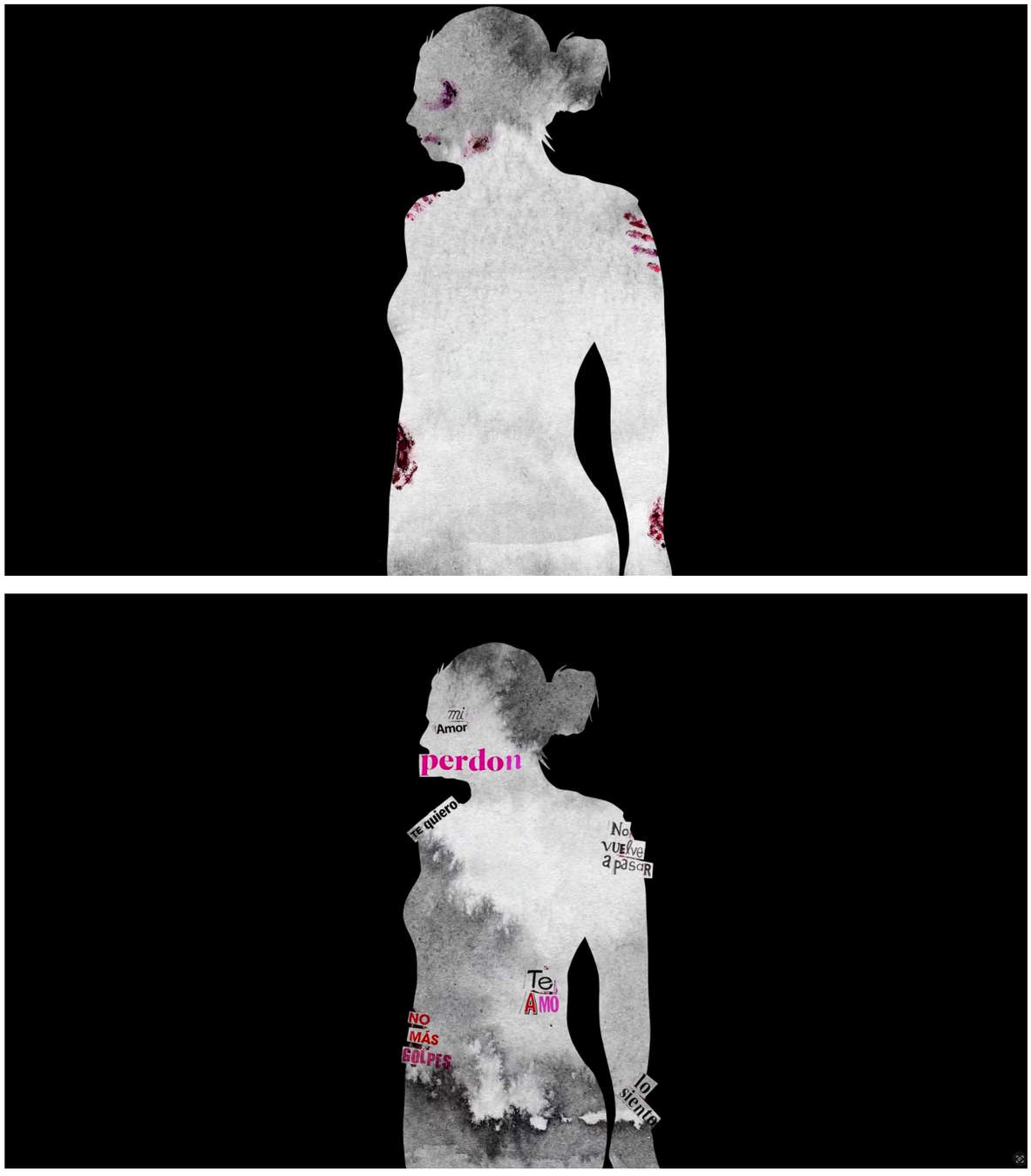
Destaco algunas de las frases que podemos escuchar en el relato, con un tono poético, tales como: "nos gusta sentirnos amadas, tal vez como no nos amaron afuera"; "aquí todas estamos vulnerables a una palabra de afecto, de cariño"; "en sus primeras líneas te dicen que te quieren mucho, a la mitad de su carta, ya te ama"; "lejos de sentirte presa, te sentías libre"; "no quiero un hombre para casarme, solo alguien que adormezca mi autoestima devastada"; "aprender amar aquí es una absoluta libertad"; "no tuve una cita con el amor, simplemente, le hice un paro a la soledad".

Muchas de las frases enunciadas son extraídas de algunos ejercicios de creación literaria que llevaron a cabo algunas de las reclusas, bajo la iniciativa de la Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra, un grupo de mujeres que emprendieron talleres de escritura creativa al interior de la cárcel. De esta iniciativa, han derivado varias publicaciones en donde participan las internas, en procesos que van desde la escritura, hasta la encuadernación artesanal (Hermanas en la Sombra, 2024).

Pero lo poético no sólo está en las expresiones declaradas, sino en la conformación de imágenes que apelan a la desolación y a las añoranzas que seguramente se experimentan en la cárcel. Este tono afectivo de una realidad compartida por varias mujeres, apunta a lo que Nichols también confiere al documental de animación, en donde se pueden situar fuertes cualidades poéticas a través de la evocación (2013, p. 189).

El trabajo de Carolina Corral está entrelazado no sólo con otras referencias intertextuales en un sentido poético, sino también con un trabajo en colectivo de largo aliento cuyo compromiso político converge en construir espacios y herramientas de visibilización de las historias de muchas de estas mujeres que han atravesado muchos tipos de violencia, así como cobrar agencia y cierta autonomía desde su trabajo creativo.

Al respecto, la directora comenta que estuvo trabajando alrededor de un año en la cárcel –como parte de su tesis doctoral—haciendo entrevistas, dando clases de danza y así fue entablando una relación de confianza con las internas (Fractal, 2023). Entre las charlas informales se dio cuenta de que el asunto del amor y lo romántico no era un tema deleznable. Corral comenta que también se inspiró en un artículo estadunidense sobre el intercambio de las cartas en las cárceles entre las esposas de los presos que le despertaban un potencial imaginativo, lleno de deseo y esperanzas. A su vez, una amiga suya impartió talleres de teatro, donde ponían en práctica ejercicios de improvisación sobre situaciones románticas. En este sentido, podemos situar distintas formas de detonar las memorias, al poner en contacto otras intervenciones y manifestaciones artísticas, tales como la literatura y la danza, las cuales enriquecen las capas narrativas de las memorias construidas en el cine documental.



Amor, nuestra prisión
(Carolina Corral, 2019).

Amor, nuestra prisión
(Carolina Corral, 2019).

Narrativas etnográficas y memorias del presente

Todo este trabajo detrás no es fortuito, pues el bagaje epistémico y metodológico de la realizadora, como antropóloga visual que es, le ha dado las pautas para poder conducir la narrativa de manera integral. Por un lado, para la realizadora era importante utilizar las voces reales de las internas, esto con la intención, en palabras de Corral, de "recuperar sus texturas y tonos, las pausas, el ritmo, la entonación" (Fractal, 2023). De este modo, la voz en *off* que escuchamos de inicio a final es apropiada y agenciada por la experiencia de ellas mismas. Por tanto, estas memorias evocadas desde una historia del presente, nos hablan de las violencias físicas, simbólicas, emocionales y estructurales, de sus deseos, miedos y frustraciones que viven en el día a día mujeres que, de antemano, han sido violentadas al privarlas de su libertad (esto sin tomar en cuenta si, en efecto, son culpables o no).

En este caso, la potencialidad de la voz en *off* radica en el lugar privilegiado de la voz testimonial en primera persona, pues ésta les da legitimidad y autoridad a los significados deducidos de las imágenes (Plantinga, 2013, pp. 208-209). En este caso, el poder de la voz no radica en enunciar de manera objetiva un conjunto de datos o informaciones verídicas o certeras, sino de evocar y reconstruir las memorias desde las afecciones y son las experiencias subjetivadas la que da mayor legitimidad.

Al respecto, Plantinga (2013) hace la aclaración que construir una narrativa creativa o poética —en este caso, desde la animación- no excluye que la misma pueda apelar a la observación, a la exploración o a la enseñanza (p. 224). En el caso de este tipo de obra documental, somos testigos de un ejercicio que, por un lado, plantea de manera analítica y provocadora problemáticas sociales vinculadas a las violencias, al mismo tiempo que recrea una puesta en escena que prioriza lo formal y lo estético. Para Plantinga (2013), el discurso en el documental poético va más allá de la recreación de imágenes evocativas y sensuales, sino que propone un tema de acuerdo a ciertas convenciones de armonía y unidad (p. 225).

Si bien la directora no es la autora de este ejercicio técnico-artístico, estuvo involucrada en la propuesta estética, en colaboración con el taller de animación Animatitlan, a cargo de Luis Felipe Hernández Alanís. Pero, ¿por qué acudir a la animación? Carolina señala que para ella es importante que

¿Y si eres mujer?
(Guadalupe Sánchez Sosa, 1976).

su trabajo de investigación antropológica logre condensarse como un arte en su máxima expresión. Menciona que la animación ayuda a entrar a mundos a los que no se puede acceder de forma tan sencilla, pues, por ejemplo, la cámara solo podía introducirla en el salón de clases y sólo pudo hacer las entrevistas con la grabadora de su cámara, ya que en otros espacios estaba prohibido filmar (Fractal, 2023). Esto reafirma lo que Vicente Fenoll (2018) ha señalado sobre el uso de la animación, cuando se presentan dificultades para poder acceder a imágenes de archivos, o bien, a los sujetos que intervienen de algún modo en el documental (p. 47). De este modo, la animación permite expandir y trastocar los límites de la representación de una realidad social, que en este caso se sustenta por las voces testimoniales femeninas, potenciadas a través de la invención y la imaginación, jugando con un discurso ético y estético relevante social y políticamente. Este ejercicio de montaje, de carácter poético, de acuerdo con Bill Nichols (2013), "sacrifica las convenciones de la edición de continuidad y la impresión de una locación específica en tiempo y lugar, resultante de tal edición" (p. 187).

Este horizonte me lleva a un viaje en retrospectiva y traer a colación la obra de realizadoras mexicanas de hace algunas décadas, cuyos intereses políticos y sociales se ven plasmados a través de su arte, como el caso de Guadalupe Sánchez Sosa, pionera en el cine de animación y miembro perteneciente al Colectivo Cine Mujer, conformado por un grupo de cineastas activistas empapadas de los feminismos. A través de la técnica del *cut-out*,[6] del *collage* y de la rotoscopia[7], en ***¿Y si eres mujer?*** (1976), uno de sus cortometrajes más significativos, Sánchez Sosa logra desmontar las formas convencionales de hacer animación —como el *cartoon*—, así como el posicionamiento político del cuerpo femenino ante las distintas violencias sociales. A través del montaje animado cuestiona las aspiraciones hegemónicas asociadas a los cuerpos y al deseo de las mujeres: la reproducción, la maternidad, el matrimonio y una fuerte inclinación a aceptar los ideales de belleza occidentales, así como del amor romántico. En este cortometraje los cuerpos no son reales —en un sentido indicial—, pero la intervención del collage y del cut-out plantean un posicionamiento ético y político sobre las formas de representación de los mismos (Lagunas y Murillo, 2024, p. 81). Algunas de estas violencias socioculturales y sexoafectivas no son ajenas a las que se plantean en ***Amor, nuestra prisión***.

En el caso de Carolina Corral, puede resultar incluso sintomático que haya optado por este tipo de técnica y narrativa, pues esta composición estética cobra una dimensión provocadora en un sentido ético y político. Al respecto, Corral

[6]El *cut-out* es una variante de la técnica de animación *stop motion* (animación cuadro a cuadro) que se realiza tomando fotos de recortes —es decir, figuras planas de papel, cartulina, tela, etc.— y aplicando pequeños cambios entre una y otra.

[7]La rotoscopia consiste en calcar una serie de cuadros o *frames*, basándonos en ilustraciones o dibujos sacados y copiados de un vídeo ya grabado con anterioridad que sirve de base para dar movimiento y continuidad.

enfatiza que prefiere un ejercicio de animación más artesanal, en donde se incorporan técnicas como el *cut out* y el *stop motion* (Fractal, 2023), además de que siempre trata de mantener el peso de la historia en sí, sobre la técnica.

Bajo este prisma, podemos situar el cortometraje documental de Corral como un ejercicio de entretejidos narrativos visuales y sonoros que evocan de modos distintos las memorias de estas mujeres. Las imágenes animadas condensan esas afecciones implicadas en sus memorias que no son posibles de observar en sus rostros o en sus cuerpos, debido a las prohibiciones institucionales de la cárcel. De algún modo, la animación permite trazar narrativas fuera de los marcos convencionales del género documental testimonial, mostrando una libertad creativa que bien puede servir como la metáfora de un acto liberador de los cuerpos aprisionados, enmarcados en el encierro, así como en la cámara. El cortometraje finaliza con una frase irónicamente reveladora: "Aprender a amar aquí es una absoluta libertad". En este sentido, la animación que denota la ausencia de sus cuerpos y sus rostros, les otorga una libertad de hacerse presentes desde enunciaciones distintas: la palabra y la imagen animada.

Llueve. Memorias de los cuerpos ausentes

Llueve es un cortometraje del 2021, una suerte de preámbulo de lo que será ***Volverte a ver***, largometraje documental del 2023, en donde Carolina Corral y Magali Rocha Donnadieu abordan el tema de madres que tienen familiares desaparecidos y de los vericuetos por los que han atravesado para exigir justicia ante las autoridades. En este corto documental, María Hernández, madre de Oliver Wenceslao Navarrete Hernández, inicia la búsqueda de su hijo una vez que le han hecho saber que está secuestrado y que posiblemente esté muerto.

Cuando logra recuperar el cuerpo de su hijo, cae en cuenta de que, así como ella, muchas madres más están buscando el cuerpo de sus hijos, que seguramente podrían hallar entre las pilas que vio en las fosas comunes. Y es cuando decide tomar las riendas de esta problemática compartida, de una colectividad de mujeres que han atravesado estas violencias. Busca las formas de exigir justicia para ella y las demás familias. En el corto podemos ver la incorporación de material *found footage* o de pietaje (material audiovisual de archivo), en las que aparecen las autoridades correspondientes extrayendo varios cuerpos de las fosas comunes, en Tetelcingo, Morelos. La yuxtaposición de imágenes de distinta naturaleza le da un carácter armonioso, al mismo tiempo que contratante, a la representación realista de una situación de extrema violencia.

La incorporación de este tipo de materiales de archivo sostiene lo que señala Bouhaben al proponer la imagen-memoria y su pertinencia ética al incorporarla en los documentales, como "una imagen de un horror real acaecido en el pasado (imagen-cine) que se correlaciona con una forma de pensar las huellas de una herida que no hay que no olvidar (imagen-pensamiento)" (Bouhaben, 2024, p. 120). Pero esta secuencia se convierte en una secuencia excepcional, ya que es la única de esta naturaleza que forma parte de la narrativa, todo lo demás es animación. De tal forma que se convierte en un punto de inflexión, como a modo de recordatorio de que todo lo que vemos tiene un anclaje con la realidad del mundo material.

Por otra parte, la lluvia funciona como metáfora narrativa de la trama, como un elemento con carga simbólica y emocional para María, pues ella da cuenta en su testimonio que su hijo se manifiesta a través de la lluvia para darle pistas de cómo y dónde encontrarlo, y no sólo a él, sino a cientos de cuerpos más que han sido ocultados en fosas comunes. El ejercicio de animación se presta para enaltecer este elemento poético de la lluvia, por otro lado, funciona para suavizar una historia tan dura y dolorosa.

La ilustración y el diseño de arte es de María Conejo. Hay cierta sinergia y similitud en el discurso artístico de la cineasta y la ilustradora, pues en palabras de esta última: "En mi caso, el tema del cuerpo, el género, ser mujer y la representación

Llueve (Carolina Corral y Magali Rocha, 2021).

femenina son aspectos fundamentales en mi arte… Con mis dibujos quiero comunicar que podemos liberarnos, podemos ser dueños de nuestras propias narraciones, de nuestros propios cuerpos y seguir nuestras pasiones" (Marie Claire, 2021). El trabajo de exploración para el diseño de arte no fue sencillo, pues en entrevista comparte que recuerda estar encerrada en casa, durante la pandemia, viendo videos y fotos de morgues, del SEMEFO (Servicio Médico Forense), sus refrigeradores, como son los camiones, las personas que mueven los cuerpos y muchos otros detalles" (Corriente Alterna, 2024).

La propuesta estética me lleva a una lectura, quizás un poco arriesgada, al evocar las artes plásticas de principios del siglo XX en México, con una técnica que alude al arte de la xilografía o el grabado. Hay una suerte de reminiscencia de algunos artistas como Guadalupe Posadas, Gabriel Fernández Ledesma o Francisco Díaz de León, los cuales formaron parte de una vanguardia coyuntural de las artes en el marco del nacionalismo posrevolucionario. Esto resulta interesante, dado que el vínculo que se puede apreciar no sólo puede leerse desde la mera composición visual, sino también desde la intertextualidad ética y política, pues estos artistas estaban involucrados en causas políticas y sociales implicando constantemente su obra artística[8].

[8]Véase su obra en el Museo Colección Blaisten. Disponible en: https://museocoleccionblaisten.blogspot.com/2011/06/breve-historia-del-grabado-en-mexico.html

A su vez, esta idea me lleva a pensar en una posible intención de querer subvertir la propuesta estética para ironizar sobre los postulados de un Estado nación que hace muchas décadas dejaron de ser sostenibles. Tal vez su decisión estética apela directamente a una nación sin rumbo en donde las cosas parecen operar a la inversa, con las autoridades tomando decisiones francamente cuestionables y que exigen respuestas inmediatas (Luis Miguel Cruz, 2022). Es posible que también la animación funcione para darle ese toque de ironía que, como sostiene Fenoll, además de cumplir una función mimética o evocativa, también tiene una función estética y política, y la ironía o el sarcasmo también son parte de ella (2018, p. 48).

Voces presentes, cuerpos ausentes

Es aquí donde podemos situar de manera entreverada las violencias estructurales y subjetivas. Las violencias ejercidas desde las instancias gubernamentales, disfrazadas o camufladas bajo el brazo de la ley, se manifiestan a través de su ausencia, de su ineficiencia o de su indiferencia ante las personas desaparecidas, ante los cuerpos no hallados o no identificados. Es aquí donde podemos situar las violencias subjetivas de manera clara, en los cuerpos.

Al respecto, Judith Butler en su obra *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2009) replantea los modos de pensar el cuerpo

como elemento sustancial para hablar de los sujetos y las asimetrías que se dejan ver en el marco de las guerras y de las violencias políticas, sobre todo en un sentido ontológico. Es decir, que los cuerpos, más allá de su materialidad o fisicidad, se convierten en contenedores y vehículos comunicadores sobre las relaciones de poder en sus diferentes manifestaciones (Butler, 2009, pp. 15-16).

Por su parte, Rita Segato (2016) sostiene que los cuerpos no sólo son contenedores de violencia, sino vehículos para establecer relaciones de poder, en un sentido político, económico y sexual que, en el contexto de la guerra, se ofrecen como mercancías que se intercambian en función de su rentabilidad onerosa, así como recursos geopolíticos que representan control de territorios.

En el marco de este análisis en torno a ambos cortometrajes, pensar los cuerpos desde las ausencias en un sentido material (corpóreo) y metafórico (el sin sentido de la vida del cuerpo), nos sitúa ante nuevos planteamientos sobre las formas de representar las violencias, la muerte, así como las representaciones de las corporalidades a partir de su materialidad y de su abstracción, del cuerpo que cobra otro significado cuando ya no está, y que a su vez, cobra distintas dimensiones cuando es un cuerpo desaparecido. Estas reflexiones no excluyen los cuerpos de ***Amor, nuestra prisión***, pues además de no ver los cuerpos de las presas, la violencia institucional de las prisiones enmarca los cuerpos encerrados y carentes de amor y afectos.

En este entendido, la noción de cuerpo ofrece pautas para entender las relaciones de poder y las diversas formas de violencia, pero también en un sentido cinematográfico, pues los cuerpos son enunciados y representados de tal modo que pueden significar y/o simbolizar situaciones o elementos determinados de manera provocadora hacia el espectador. En este caso, la ausencia de los cuerpos desaparecidos configura ese poder de la representación cinematográfica, así como de la imaginación y de la inventiva, en donde apuestas como la estética de la animación cobra un sentido poético y político indisociable. Así pues, la premisa del cine documental como detonador de la memoria, desde la animación, cobra una dimensión que va más allá de la enunciación o evocación gráfica o indicial, pues apela también a la imaginación y a la creatividad en un sentido ético y estético.

Memorias, narrativas y violencias mutantes

El cine documental nos permite representar, recrear y reconstruir las memorias de individuos y colectividades, cuyo ejercicio es relevante para marcar un precedente y legitimar el derecho a la justicia ante las múltiples violencias que experimentan las familias, particularmente las mujeres.

El cine documental a su vez permite, por un lado, recuperar las voces de estos sujetos históricos y que estos mismos se agencien de su voz. En estas narrativas en primera persona, encontramos voces en *off* más cercanas a lo que Renov denomina como lo expresivo o que Honess Roe define como lo evocativo, es decir, voces que buscan ya no narrar con autoridad un hecho, sino provocar una respuesta emocional o inducir placer en el espectador a través de medios formales (Renov, 1993), o convocar estados de la mente que difícilmente se logran representar a través de las imágenes en *live-action*. En este sentido, la animación completa la voz como expresión de subjetividad.

A su vez, el cine documental animado, potencializa las narrativas testimoniales recuperadas y les otorga una dimensión poética, ya sea para acentuar algunas vivencias o situaciones de violencia que son difíciles de rastrear (como las relaciones de pareja y el amor romántico), o para evocar de manera más sutil las violencias que pueden ser demasiado crudas y sórdidas para los espectadores. A esto se unen también circunstancias en que el registro de imágenes audiovisuales puede ser limitada por las restricciones o bloqueos que puedan poner las autoridades, o bien, los entrevistados que prefieren mantenerse en el anonimato por su propia seguridad o salvaguarda de su dignidad.

Llueve (Carolina Corral y Magali Rocha, 2021).

Finalmente, resulta revelador el trabajo articulador de la realizadora y el conjunto de creativos que hay a su alrededor para construir una dimensión antropológica y artística que pueden convivir en armonía. La realizadora se ha involucrado desde el activismo, la academia y la realización cinematográfica en las problemáticas que aquejan en su comunidad, sobre todo se empezó a involucrar en el 2011, con el movimiento por la paz. Su obra artística tiene todo un sentido ético y político, y no sólo en las formas de representar las historias desde el cine, sino en las formas de involucrarse en esta industria, pues tanto los recursos obtenidos en su formación académica (doctora en antropología), como los obtenidos a través de instancias vinculadas a las artes (FONCA, IMCINE). De igual modo, para la realizadora, compartir de manera gratuita su obra en plataformas digitales se revela como un posicionamiento político claro.

Todo esto a su vez, da cuenta de las múltiples formas de entretejer las memorias del pasado y del presente, y que el testimonio oral es quizás una de las bases esenciales de la evocación de la memoria, pero las formas de reconstruir las memorias se diversifican a través de las distintas herramientas y estrategias desde el lenguaje audiovisual, en este caso cinematográfico. La animación, como ejercicio creativo que abona a la forma y a la propuesta estética, también ayuda a conformar huellas en donde ha sido difícil reconstruirlas o encontrarlas, sobre un pasado reciente que resulta difícil y doloroso de asimilar y visibilizar.

Bibliografía

Bouhaben, M. A. (2024). *Imagomaquia / La imagen pensamiento*. Buenos Aires: Prometeo editorial.

Butler, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

Canal 22. Marquesina (23 de mayo de 2023). *Carolina Corral.* Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=S_h9U2Y_pvE

Conversatorio con Carolina Corral. Animar para no olvidar (24 de abril de 2023). Recuperado de: https://www.facebook.com/100084939095341/videos/1256940638557593

Cruz, L. M. (29 de julio de 2022). Crítica: ***Llueve***. *Un poderoso corto documental animado que exige respuestas ante la crisis de desaparecidos en México*. Radix (blog en línea). Recuperado de: https://radixanimacion.com/criticas/critica-llueve/

Del Castillo Troncoso, A. (2010). La memoria histórica y los usos de la imagen. *História Oral*, *13*(1), 87-101.

Díaz Tovar, A. y Ovalle L. (2014). El cine documental. Materia y sustento de las memorias subalternas. *Anuario ININCO. Investigaciones de la Comunicación*, *26*(1), 270-311.

El Sol de Cuernavaca. (2021, 1 de abril). Carolina Corral, la cineasta que cuenta historias con protagonistas reales. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=oJiYFT_bz6s

Elsaesser, T. (2020). Atrapado en el ámbar: las nuevas materialidades de la memoria. En J. Campo (et. al.), *El cine documental. Una encrucijaada estética y política. Inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual* (pp. 25-41). Buenos Aires: Prometeo editorial.

Fenoll, V. (2018). Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. *Cuadernos.info*, (43), 45-56. https://doi.org/10.7764/cdi.43.1381

Hermanas en la Sombra, Colectiva Editorial [Sitio web]. Recuperado de: https://hermanasenlasombra.org/

Honess, R. (2013). *Animated Documentary*. New York: Palgrave Macmillan.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria.* Madrid: Siglo veintiuno editores.

Lagunas Cerda, S. y Murillo Tenorio, I. (2023). Usos y tendencias de la animación documental en el siglo XX en América Latina. En O. Carrero y A. Parras (Eds.), *Visiones contemporáneas: Narrativas, escenarios y ficciones* (pp. 336-349). Madrid: Editorial Fragua.

Lagunas Cerda, S. y Murillo Tenorio, I. M. (2024). Animated erotica: An analysis of the films and archive of Guadalupe Sánchez Sosa. *Animation Practice, Process & Production,* (13), 77-95. https://doi.org/10.1386/ap3_00054_1

Marie Claire (editorial). (9 octubre 2021). "María Conejo, la artista que le habla a la feminidad" [en línea]. Recuperado de: https://marieclaire.com.mx/maria-conejo-la-artista-que-le-habla-a-la-feminidad/

Museo Colección Blaisten. Recuperado de: https://museocoleccionblaisten.blogspot.com/2011/06/breve-historia-del-grabado-en-mexico.html

Nichols, B. (2013), *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.

Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Santes Simbrón, L. (29 marzo 2024). "La hora de maría conejo: ir por sueños grandes. Entrevista a María Conejo Marie Claire. Fuente: Corriente Alterna. Recuperado de: https://coordinaciongenero.unam.mx/2024/04/la-hora-de-maria-conejo-ir-por-suenos-grandes/

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.

Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Piadós.

Traverso, E. (2007). Historia y Memoria. Notas sobre un debate. En M. Franco y F. Levín (Comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Buenos Aires: Paidós.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones.* Barcelona: Paidós.

Zylberman, L. (2012). La imaginación como prótesis de memoria. Observaciones en torno al cine documental latinoamericano. *Revista Cine documental,* (5). https://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_01.html

Filmografía

Corral, C. (Directora). (2016). ***Amor, nuestra prisión***. México: La Sandía Digital. https://vimeo.com/217348638

Corral, C. y Rocha Donnadieu, M. (Directoras). (2021). ***Llueve***. México: Amate Films; IMCINE. https://vimeo.com/673306487

Corral, C. (Directora). (2023). ***Volverte a ver***. México: Amate Films.

Sánchez Sosa, G. (Directora). (1976). ***¿Y si eres mujer?*** México: Zafrac A.C.; ENAP.

Ilse Mayté Murillo Tenorio. Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Querétaro en la Facultad de Filosofía, miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad (UAQ). Participación en congresos, seminarios y coloquios nacionales e internacionales, así como en publicaciones con trabajos que versan sobre el diálogo entre el quehacer histórico y cinematográfico, en relación a temas como el género, las violencias, las memorias y los archivos. Última publicación: Entre lo visible y lo invisible. Fronteras representacionales de la violencia en el cine documental mexicano contemporáneo. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (22), 95-119.

Cuando el dolor se mira: el documental como producto cultural del sufrimiento social. Breve análisis del documental *Zapatistas: Crónica de una rebelión*

When Pain Is Seen: The Documentary as a Cultural Product of Social Suffering. A Brief Analysis of the Documentary Zapatistas: Chronicle of a Rebellion

Ambar Varela Mattute

https://orcid.org/0000-0002-7053-3692

Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa, México

Fecha de recepción
septiembre 1, 2025

Fecha de aprobación
diciembre 8, 2025

Fecha de publicación
enero - junio 2026

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i32.487

Resumen / Los documentales, como productos culturales, condensan visualmente significados sociales en sintonía con los acontecimientos que retratan. En este texto, planteo que los documentales sobre eventos de crisis materializan narrativas que reflejan el sufrimiento colectivo. Es decir, presentan respuestas a cuestionamientos que las sociedades abordan en momentos traumáticos: ¿quién nos ha hecho sufrir? ¿por qué lo ha hecho? ¿ha valido la pena? Por ello, sugiero que los documentales permiten procesar el dolor experimentado y facilitan el alivio de la herida social. Como ejemplo de este argumento, destaco el documental ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** (Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

Palabras clave / Trauma cultural, documental, sufrimiento, resistencia indígena, guerrilla zapatista.

Abstract / Documentaries, as cultural products, visually condense social meanings in accordance with the event to which they are linked. In this text, I propose that documentaries about crisis events materialize narratives that signify collective suffering; that is, they present answers to questions that societies ask themselves when they have been subjected to traumatic moments: Who has made us suffer? Why have they done so? Has it been worth it? Therefore, I suggest that documentaries provide an outlet for the pain experienced and facilitate the healing of social wounds. I propose as an example of this argument the documentary ***Zapatistas: Chronicle of a Rebellion*** (Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

Keywords / Cultural trauma, Documentary, Suffering, Indigenous resistance, Zapatista guerrilla movement.

Zapatistas: Crónica de una rebelión
(Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

Introducción

Treinta años se conmemoran en 2024 desde la madrugada que tomó por sorpresa a los mexicanos, cuando un grupo de indígenas armados en Chiapas declaró la guerra al Estado y al Ejército mexicanos. Este evento, conocido socialmente como el levantamiento armado zapatista, marcó una irrupción en la vida cotidiana y puede considerarse como 'traumático'. Al materializar una alteración violenta del orden social, es decir, al ser un evento convulso, provocó un sufrimiento en las comunidades indígenas involucradas, ya sea directa o indirectamente, en los diferentes hechos que dieron forma a la guerrilla. Aunque este sufrimiento podría pensarse como esperado e, incluso, justificado por los objetivos promovidos por la lucha zapatista, en este texto expongo que requirió un ejercicio de sanación colectiva. Para las comunidades, era necesario significar los miedos, preocupaciones, tristezas, desconciertos y angustias que experimentaron, tanto individual como colectivamente, a fin de sentir que las pérdidas, los esfuerzos y los sacrificios no fueron en vano, independientemente de los logros políticos alcanzados por la causa zapatista.

Aliviar dicho sufrimiento detonó un proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción de significados, basado en un ejercicio cognitivo de interpretación cultural y en un encuadre simbólico indispensable para dar salida al dolor experimentado. Para ser sanado, el trauma necesita ser elaborado, reconocer la herida, significar el sufrimiento y abrazar el dolor. Las sociedades requieren un proceso inconsciente pero intencional de encuadre simbólico, que cree una narrativa capaz de dotar de sentido a las pérdidas. Esto implica un ejercicio interpretativo e imaginativo para elaborar historias que hagan más tolerable el evento, eliminando la idea de que lo ocurrido fue en vano, y reconociendo su valor cultural y su relevancia para la memoria colectiva (Alexander, 2012). Estas historias, en el marco de la guerrilla zapatista, han cristalizado en una diversidad de productos culturales (murales, pinturas, canciones, objetos artesanales) que persisten hasta hoy y 'representan' este evento en la esfera social, manteniéndolo presente.

Los filmes documentales que tratan sobre este evento son de particular interés en este texto. En los últimos 30 años se han producido alrededor de 12 documentales sobre la convulsión zapatista. Argumento aquí que tales filmes se han convertido en arquetipos icónicos de la guerrilla, de su sufrimiento y de su valor cultural, al utilizar elementos estéticos que ilustran una narrativa donde la guerrilla zapatista se presenta como un evento traumático relevante para la identidad nacional. Para ejemplificar este argumento, me enfocaré en ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** (Victor Mariña y Mario Viveros, 2007), producido por *La Jornada* y Canalseisdejulio. Este documental captura los momentos más álgidos de la guerrilla zapatista, articulados en una línea del tiempo caracterizada por una fuerte emotividad. Esta línea, que comienza con el estallido de la guerrilla el 1 de enero de 1994 y termina con la presencia de los Zapatistas en la Cámara de Diputados en 2001, permite observar los procesos de significación que surgieron en torno a estos eventos, con un principio y un fin claros (Arteaga, 2022). Este enfoque es valioso en términos metodológicos, desde la perspectiva del trauma cultural en la que se basa este artículo (Alexander, 2012).

Aunque el ciclo de un documental concluye con su exhibición y el visionado por parte del público, este argumento se extiende a todos los filmes documentales sobre la guerrilla. Estos filmes nacen con la intención de dar voz a la guerrilla, traduciéndola en formas estéticas que no solo la enuncian discursivamente, sino que favorecen la experiencia sensorial (Kaplan y Wang, 2004). Así, buscan conectar con la sociedad de manera más profunda y emotiva, evocando la memoria e introduciendo en la esfera social 'otros matices' sobre el evento, en específico, el sufrimiento de las comunidades indígenas durante la época de la guerrilla, desde la mirada y experiencia del realizador, quien, aunque no necesariamente pertenece a la comunidad que experimenta el trauma de manera directa, sí logra empatizar con ella.

En este artículo, sugiero que estos filmes no son simplemente un resultado del levantamiento armado zapatista, sino que son parte del proceso interpretativo de construcción cultural que se siguió para elaborar el trauma. Nacieron inmersos en las narrativas creadas para explicar el evento y fue en ese contexto donde adquirieron la estética que hoy, treinta años después, los consolida como icónicos. Este artículo se propone, por tanto, dar cuenta de dicho proceso de construcción (y reconstrucción) cultural sobre la guerrilla zapatista, condensado en el documental ***Zapatistas: Crónica de una rebelión***. Mediante este análisis, busco destacar la importancia de los documentales como vehículos para procesar el trauma colectivo, permitiendo a las comunidades encontrar sentido en sus experiencias. Este proceso no solo es crucial para el alivio del bullicio emocional, sino que también contribuye a la formación de una identidad cultural colectiva que valora el sufrimiento, la resistencia y la lucha por la justicia, reafirmando su relevancia en el contexto de la historia social de México.

Del trauma colectivo al trauma cultural: apuntes teóricos

Independientemente de la naturaleza del evento convulso o conflicto, éstos implican un proceso emocionalmente difícil para todos sus involucrados: la intrusión en el espacio público, el uso de la violencia, las represiones, los enfrentamientos, los desplazamientos… traen consigo miedos, ansiedades y tristezas tanto para quienes encienden la mecha que detona el evento, como para quienes la reciben. Este sufrir se ha capturado, por ejemplo, en imágenes que dotan de rostro a las luchas, ilustrando y documentando cómo el dolor se entreteje con la esperanza de la victoria, el anhelo de la transformación y la sensación de justicia. Al publicarse en los medios de comunicación, estas 'fotografías del dolor' ofrecen testimonio fiel sobre cómo estos eventos implican una ruptura con el orden; la cual, aunque se percibe como la 'única alternativa posible' para dar salida a la tensión entre los grupos, se vive como estremecedora y deja a su paso un sabor agridulce en quienes la han sufrido (Eyerman, Alexander y Breese, 2015).

Si bien estos eventos se experimentan de manera individual y producen una emotividad que impacta de forma única en la vida diaria de las personas, la sociología cultural sugiere que se resienten también en lo social y requieren de un proceso de significación cultural para su resolución. Los estudios sobre el trauma cultural surgen dentro de la sociología cultural a principios del siglo XXI, justo con la intención de comprender las articulaciones que se logran en lo social en relación a la percepción y las sensibilidades que los grupos desarrollan con respecto a estas experiencias, mediante la revisión del conjunto de representaciones culturales que dan importancia a los acontecimientos como fuente de sufrimiento compartido (Choi, 2020). Más que pretender establecer relaciones causales o confirmar la validez de las afirmaciones sociales sobre el evento, el marco analítico del trauma cultural consiste en abstraer las narrativas que resultan del proceso de significación del sufrimiento, a fin de comprender "la creación de la identidad grupal y las reivindicaciones colectivas sobre el trauma compartido" (Choi, 2020, p. 143). Para lograr su propósito, este marco analítico se articula en torno a tres conceptos centrales, los cuales explico a continuación: trauma, sufrimiento y narrativas del dolor.

Conceptualmente, un trauma existe cuando los miembros de una colectividad sienten que han sufrido a causa de un acontecimiento que ha transformado su historia y ha amenazado las formas, estructuras y prácticas que brindaban sentido a su vida en comunidad (Eyerman, Alexander y Breese, 2015). Por ello, las guerras, guerrillas, luchas y resistencias pueden ser considerados analíticamente como eventos traumáticos: además de las pérdidas materiales o económicas que traen consigo, en cada uno de estos eventos se inflige dolor en razón de desacuerdos, tensiones y choques entre visiones diferenciadas asociadas a la raza, el género, la religión y la etnicidad, entre otras expresiones de la diversidad. Ello ocasiona una herida en la conciencia colectiva, la cual requiere ser aliviada para resolver la fragmentación, exclusión o desigualdad que detonó el evento en un principio (Alexander, 2012; Eyerman, 2001; Eyerman y Sciortino, 2020).

Así como los efectos materiales de los eventos convulsos se van poco a poco asimilando, el vórtice de emociones que detonan se va asentando y se acoge en la consciencia colectiva bajo la noción de sufrimiento. En términos generales, esta refiere: a) al proceso de tejido inconsciente que los grupos realizan entre darse cuenta de que fueron parte de un evento traumático y b) su significación como algo trascendental de la vida en comunidad. El sufrimiento, por tanto, no se trata de la suma del dolor individual que produjo el evento en cada persona, sino de su *construcción social*: a medida que las emociones experimentadas (simpatías o resentimientos) trascienden lo individual, los colectivos van tejiendo significativa y narrativamente su sufrimiento junto o en relación con el de los otros. La experiencia del evento se vuelve entonces

traumática en términos culturales, se activa su valor como motor de la solidaridad social y comienza a buscar su lugar en la memoria y la historia compartida (Eyerman, 2001).

La significación de las emociones detonadas por los eventos convulsos ocurre de forma simbólica y funciona como un mecanismo de respuesta social ante ellos: se trata de un intento por dar sentido al dolor experimentado, por hacerlo más soportable. Dentro de este proceso de significación, se construyen, deconstruyen y reconstruyen narrativas que cuestionan y trastocan desigualdades históricamente arraigadas, gracias al encuentro de las emotividades compartidas entre quienes participaron en el evento y también entre quienes lo atestiguaron. Lo que resulta de esta significación son narrativas del dolor escritas a modo de textos culturales que ofrecen argumentos para intentar atender a preguntas como ¿quiénes sufren? ¿cómo expresan / viven ese sufrimiento? ¿quién los ha hecho sufrir? ¿por qué les ha infligido ese sufrimiento? ¿cómo se le hará responsable de éste?... Todas éstas como parte de un esfuerzo por responder a la gran interrogante ¿ha valido la pena todo esto? (Alexander, 2012; Eyerman, Alexander y Breese, 2015; Eyerman y Sciortino, 2020).

Estas narrativas construyen simbólicamente al trauma, lo experimentan, lo explican y propician su sanación como parte central del funcionamiento colectivo y de la vida en comunidad. Mediante la elaboración de esta narración, las sociedades habilitan la creación de puntos de encuentro simbólicos entre los grupos involucrados en el conflicto, gracias al reconocimiento y la valorización que se le da a la emotividad; la cual trasciende las diferencias, moviliza la empatía y facilita la identificación con el prójimo, sus razones, motivos e inquietudes (Caruth, 1995). Desde ahí, éstas realizan también el trabajo simbólico de construir y deconstruir discursivamente al 'otro' como pertenecientes (o no) a una determinada entidad política a través de criterios legales y morales; lo cual reta, renegocia y redefine simbólicamente las fronteras de inclusión / exclusión de los grupos sociales. El *sufrimiento*, por tanto, se imprime en la memoria de los pueblos, impulsando o generando cambios en la conciencia colectiva y en el orden social incluso con mayor fuerza que el propio acontecimiento. Estos cambios se manifiestan, por ejemplo, en el fortalecimiento de la identidad grupal, el surgimiento de nuevas solidaridades, así como en la reparación del daño que se reportará en ajustes a los arreglos sociales, institucionales o normativos para facilitar la integración intercultural (como podría ser la ampliación de los canales de diálogo y participación para la resolución de conflictos, el surgimiento de legislaciones que otorguen derechos al grupo excluido y la creación de mecanismos para la garantía de dichos derechos, entre otros) (Alexander, 2012; Eyerman, 2001; Eyerman, Alexander y Breese, 2015; Eyerman y Sciortino, 2020). Ello no implica, sin embargo, que este proceso de significación sea algo acabado, sino que es susceptible de ser revisado y disputado por parte de sus involucrados, detonando nuevas reflexiones y significaciones que buscarán expandir (o restringir) las lógicas de solidaridad e inclusión. El sentido de 'pertenencia' que se reporta en la integración intercultural está siempre en constante cambio y es objeto de negociación simbólica por parte de los grupos. Negociación que se ve facilitada por un evento traumático.

Este proceso de interpretación simbólica ocurre de manera inconsciente, pero intencional en todas las sociedades (Alexander, 2010). Sin embargo, dado que el seguimiento abstracto de tal interpretación es imposible para las sociedades, las significaciones elaboradas cristalizan en un conjunto de representaciones culturales, a modo de expresiones icónicas perceptibles del sufrir colectivo (Alexander, 2012; Bartmanski y Alexander, 2012; Choi, 2020; Kaplan y Wang, 2004; Olesen, 2015); es decir, en expresiones que abrevan estética y simbólicamente los textos culturales mediante los cuales las sociedades significan aquellos acontecimientos que les resultan relevantes porque creen que alteran significativamente su vida. Éstas se encuentran en productos materiales relacionadas con los eventos convulsos, como la gráfica, documentales, literatura, música, prendas de vestir, entre

otros. Mediante su análisis es posible acceder a las narrativas del dolor y de ahí a la construcción social de dichos eventos para intentar trazar una línea interpretativa sobre sus efectos; es decir, es posible conocer qué pautas y códigos se movilizaron durante el proceso de significación, cómo estas se utilizaron para desimaginar y re imaginar al "otro" frente al "nosotros", qué puntos de encuentro entre los grupos se crearon como resultado del sentido dado al sufrimiento y cómo fue hilándose la diversidad hasta llegar a superar la contradicción, fortalecer la solidaridad y aceptar la diferencia (Eyerman y Sciortino, 2020).

Los productos culturales no son resultado del trauma, sino son parte de su proceso interpretativo de construcción cultural; es decir, nacen inmersos en las narrativas que dotan de sentido a lo acontecido. Luego, echando mano del "arte", éstos preforman al trauma, hablan por él en la escena social: lo traducen en formas estéticas que no sólo lo enuncian discursivamente, sino que favorecen su experiencia sensorial (Kaplan, 2005). De esta manera, logran conectar con las colectividades de formas más profundas y emotivas, evocando su memoria e introduciendo (e impulsando) en la escena social 'otros matices' sobre el evento traumático, por ejemplo: el dolor y el sufrimiento de ciertos grupos que quedan fuera de los intereses partidistas y la escena política, como los indígenas, las mujeres, las niñas y los niños; desde la mirada y experiencia propia del realizador, quien no necesariamente —debo mencionar— es parte de la comunidad que experimenta el trauma de manera directa, pero que sí empatiza con ella. Ello facilita que el proceso cognitivo de articulación, discusión, construcción y deconstrucción de significado sobre el evento convulso ocurra de manera más reflexiva, empática y solidaria.

Documentales y trauma

Un filme documental es un tipo de cine que nos habla acerca de situaciones de la actualidad, es decir, de eventos que la sociedad considera relevantes para su identidad, su historia y su memoria colectiva (Nichols, 2010). Se trata de una obra cinematográfica no ficcional que centra sus esfuerzos creativos en capturar fragmentos objetivos de la realidad social. Cuando estos filmes tratan sobre eventos "traumáticos", tales fragmentos se articulan en relatos que recuperan, reconstruyen y representan estéticamente la dimensión y la naturaleza de la herida causada en la conciencia colectiva por las guerras, las guerrillas, los abusos de las dictaduras militares, los feminicidios, las desapariciones forzadas, los genocidios, etcétera (Kaplan y Wang, 2004). Encuadre tras encuadre presentan imágenes estremecedoras que dan cuenta de las ausencias, las pérdidas, las violencias, las causas imaginadas y sus consecuencias, el panorama desolador que ha dejado el trauma a su paso y la posibilidad que queda siempre buscar maneras para aliviar el dolor, evitar que algo así vuelva a repetirse y avanzar hacia la construcción de un futuro mejor. Estas imágenes se intercalan luego con voces de testimonios, entrevistas y narraciones desde donde se filtran el miedo, la desilusión, la frustración, la resistencia y el amor característicos del sufrimiento social; ofreciéndole a la audiencia una versión más impactante y, a la vez, más humana, emotiva y sensible al dolor provocado por el evento que la descrita en los diarios u otros medios de comunicación.

La combinación cinematográfica de ambos elementos estéticos es lo que caracteriza a los documentales sobre traumas sociales y, por tanto, lo que le permite despojar a estos eventos de su carácter impersonal: quienes participan del filme, participan también del sufrimiento que hace la de hilo conductor entre las imágenes y los relatos. Un hecho aparentemente histórico, lejano y ajeno se representa audiovisualmente como un evento cercano, personal y horrendo que propone una amenaza no sólo para el existir de un grupo, sino de toda la sociedad. El documental transforma así un hecho aparentemente histórico en un *trauma / drama*; es decir, en la elaboración de una narrativa que entrelaza la experiencia individual con la grupal, promueve la reconciliación, se inserta como parte de la identidad colectiva (Eyerman,

2001, p. 11) y "estabiliza la memoria y el sentido contemporáneo de la realidad social, indicando con seguridad social el camino a seguir" hacia la restitución de aquello que fue trastocado (Eyerman, Alexander y Breese, 2015, p. IX).

Para presentar este trauma / drama, colocan en la escena pública un conjunto de imágenes que trazan visualmente causalidades "simbólicas y estéticas" sobre el trauma; las cuales ofrecen las anheladas respuestas a inquietudes generales como:

> ➡ ¿Quién sufre? Esta pregunta establece el carácter de las víctimas. Para que se logre establecer una relación de identidad entre el grupo afectado y el resto de la colectividad civil, se requiere que las víctimas adquieran simbólicamente cualidades virtuosas; es decir, que representen los valores sagrados compartidos por el resto del grupo y que han sido trastocados.
> ➡ ¿Por qué sufre? Esta pregunta identifica cognitivamente el origen del sufrimiento, reconoce la herida y determina su alcance.
> ➡ ¿Quién le ha hecho sufrir? Esta pregunta establece el carácter del perpetrador, el cual se construye simbólicamente como el "antagonista" de la historia. Sobre éste recaerá la atribución de responsabilidad moral y se le convocará a ejercicios de rendición de cuentas sobre sus motivos y sus acciones.
> ➡ ¿Qué debemos hacer para que ya no sufra? Esta pregunta ilumina el ámbito de responsabilidad social y acción política que deberá en relación con la herida, sus causas y sus consecuencias. La respuesta a esta pregunta puede lograr impulsar reestructuraciones fundamentales en el tejido social o instigar nuevas rondas de sufrimiento (Alexander, 2012; Eyerman, Alexander y Breese, 2015).

En teoría del cine, hay mucha discusión sobre la representatividad de las voces y silencios en la narrativa que presentan los documentales sobre el trauma, así como sobre los límites de la no ficción y la ficción entre los cuales juega la reconstrucción de los hechos para proponer respuestas a las preguntas que articulan el trauma / drama (Plantinga, 1997). Sin embargo, una de las funciones sociales de estos filmes está en establecer una conexión emotiva entre quienes sufren a causa de la conceptualización simbólica del evento y quienes observan la representación estética de ese sufrimiento; por lo tanto, cuanta evidencia basada en hechos (a modo de testimonios y estadísticas, por ejemplo) se discuta en el desarrollo de su argumentación resulta menos relevante frente a la capacidad que tengan para traer a la escena social elementos experienciales de la realidad traumática.

El valor de estos filmes está en su fuerza icónica: en su capacidad para abstraer y condensar estéticamente las narrativas que han surgido socialmente como parte del proceso de elaboración del trauma; así como para colocarlas efectivamente en la escena social y hablar por el trauma (Bartmanski y Alexander, 2012). Los documentales sobre este tipo de eventos deben parecer veraces a su audiencia en términos narrativos, más que fácticos; es decir, deben traducir el impacto del evento 'traumático' y sus consecuencias en imágenes y códigos que resulten comprensibles e identificables para sociedades enteras (Kaplan y Wang, 2004). Si lo logran, si su fuerza icónica es poderosa, el documental será exitoso: la historia que presentan sobre lo que "sucedió, sobre quién es culpable y qué debe hacerse para reconstruir nuestra colectividad" (Eyerman, 2001, p. 11) será conmovedora y logrará cerrar la brecha entre el evento y la representación simbólica del sufrimiento.

Entonces, la experiencia del dolor proyectado en la pantalla conectará con la audiencia desde la propia experiencia de sus pérdidas, su dolor, su trauma; invitándoles a cuestionarse si el dolor que observan es también propio. El documental servirá así de punto de encuentro entre el grupo afectado por el trauma y la sociedad que lo atestigua, favoreciendo que más y más personas se involucrarán en la experiencia de la tragedia. Un sentimiento de empatía puede despertarse hacia el otro, sentando las bases para redefinir la solidaridad en

FIGURA 1. Imagen del Ejército Mexicano movilizándose en Chiapas, durante el levantamiento armado zapatista, 1994 (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

relación con ese sufrimiento ajeno, ahora compartido. Así, el círculo del "nosotros" podría comenzar a ampliarse y se daría inicio al proceso de reparación del tejido social (Alexander, 2012; Eyerman, Alexander y Breese, 2015; Eyerman, 2001).

Narrando el trauma: apuntes metodológicos

Para aplicar lo mencionado en un contexto práctico, es fundamental aclarar que la representación simbólica del trauma trata sobre cuatro aspectos clave: a) las víctimas, b) los perpetradores, c) la relación entre ambos, d) la naturaleza de la herida y las características del sufrimiento. Respecto de los documentales, esto implica identificar cómo las imágenes y las voces se combinan en narrativas que iluminan cada uno de estos aspectos. Para lograrlo, analicé cómo se personaliza el sufrimiento en el filme; específicamente, exploré cómo, a lo largo del filme, la identidad de las víctimas se diluye y se convierte en el enfoque principal del trauma, mientras que los perpetradores son despojados de su contexto histórico, transformándose en antagonistas que asumen roles de arquetipos del mal social (Alexander, 2012).

La deconstrucción del filme para abstraer el trauma drama implicó identificar y describir las narrativas que aclaran y construyen simbólicamente tanto a las víctimas como a los perpetradores. Para ello, utilicé el marco de referencia propuesto por Alexander (2012), considerando también el contexto histórico del evento representado en el filme. Esta deconstrucción se guía por un análisis moral binario que incluye dualidades como: bueno/malo, triunfo/derrota, victoria/tragedia, héroes/villanos (Eyerman, 2001). Los elementos que componen el marco de referencia para el análisis del trauma y el drama, según lo propuesto por Eyerman, Alexander y Breese (2015), son:

- **El discurso**: Identificar a) quién está hablando, b) a quién le habla (es decir, quién es la audiencia, ese público putativamente homogéneo, pero sociológicamente fragmentado) y c) cuál es el contexto histórico, político y cultural en la que se está elaborando el discurso.
- **El reclamo**: ¿Qué sobre el evento se está presentando como un reclamo ante la audiencia? ¿qué causas y responsabilidades se están asignando? ¿qué estructuras se están percibiendo como trastocadas, qué valores se perciben como profanados, qué aspectos de la identidad colectiva se expresan como amenazados? ¿de qué manera distribuye las consecuencias? ¿qué demandas de reparación emocional, institucional y simbólicas están siendo hechas?
- **Clasificación cultural**: ¿Cuál es el marco de clasificación cultural sobre el hecho que está presentando el filme? ¿qué moralidades cuestiona? ¿qué símbolos pone en escena? Y, luego, cómo emplea estéticamente estos recursos para describir,

➞ *La naturaleza del dolor y las características de la herida.* ¿Qué fue lo que le pasó al grupo afectado y a la colectividad de la que es parte?

➞ *La naturaleza de la víctima.* ¿Quién se vio afectado por este dolor traumático? ¿se trata de individuos en lo particular o de uno o de varios grupos en específico o de la sociedad entera?

➞ *La relación de la(s) víctima(s) con la audiencia a la que se dirige el drama.* ¿Hasta qué punto el 'público' se identifica con quienes sufren? Es decir, ¿cómo se traduce el trauma en un lenguaje comprensible para los no involucrados? ¿qué elementos se ponen a escena para despertar empatía, ampliar 'el nosotros', favorecer la solidaridad y promover un cambio social relevante?

➞ *La atribución de responsabilidad.* ¿Quién lastimó a las víctimas? ¿quién causó la herida e inicio el trauma? Es decir, ¿quién es el perpetrador, el 'antagonista' del drama?

➞ *La naturaleza de los héroes.* ¿Son héroes caídos o héroes victoriosos? ¿se hace un intento por transformar una 'aparente derrota' en la motivación para la construcción de un futuro mejor?

➞ **Las arenas institucionales**: ¿Con qué arena se está relacionando el filme? ¿religiosa, científica, legal, burocrática? ¿o es meramente estética, buscando producir una experiencia sensorial vinculada a la catarsis emocional?

➞ **La identidad colectiva y el eco de la memoria**: ¿está siendo la identidad del grupo afectado revisada significativamente como parte de las narrativas presentadas? Es decir, ¿se cuestiona la naturaleza de la comunidad y sus fundamentos culturales? ¿se discute sobre lo que significa experimentar el sufrimiento y la incertidumbre que socavan los supuestos y valores fundacionales de su comunidad? Y, por tanto, ¿hay un esfuerzo por buscar el pasado colectivo, por recordarlo, por evocar a la memoria compartida como un vínculo fundamental que sustenta al ser y que les permite fortalecerla, reconstruirla para enfrentar el presente y el futuro?

La herramienta de análisis audiovisual que acompaña la deconstrucción hermenéutica del documental es el *découpage* (Aumont y Marie, 1990), ya que permite segmentar analíticamente el filme tanto en su forma (secuencias, planos, movimientos de cámara y sonido) como en su contenido (escenas, temas y transcripción de diálogos). Al fragmentar el filme, se accede con mayor precisión a los textos que elaboran el trauma/drama y funcionan como vías de expresión del sufrimiento. Asimismo, esta segmentación facilita identificar los elementos estéticos y cinematográficos que capturan la atención del espectador y lo envuelven en la experiencia icónica de las narrativas del trauma representadas en el documental. No obstante, este último aspecto queda pendiente para futuros trabajos.

Reconstruyendo el trauma: análisis de las narrativas del sufrimiento en *Zapatistas: crónica de una rebelión*

El filme mexicano ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** fue producido a comienzos del nuevo milenio por Canalseisdejulio y el diario *La Jornada*, con base en las investigaciones periodísticas realizadas por Victor Mariña, Mario Viveros y Carlos Mendoza; siendo los dos primeros sus directores. En la sinopsis presentada por los diversos sitios donde hoy día puede mirarse, éste se describe como "una crónica de 10 años del movimiento zapatista, desde antes de la irrupción pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el primero de enero de 1994, hasta la desaparición de los AGUASCALIENTES[1] y la creación de los Caracoles Zapatis-

[1]Los 'AGUASCALIENTES' denominan los sitios donde se llevaron a cabo las sesiones de la Convención Nacional Democrática durante la guerrilla zapatista, a convocatoria del EZLN. La primera de ellas se realizó el 8 de agosto de

tas[2] en agosto de 2003"[3]. Se proyectó por primera vez en las salas de cine independiente de San Cristóbal de las Casas, Chiapas (como Cinema El Puente, Kinoki y TierrAdentro) hacia finales de 2003[4], justo en el marco de la conmemoración de los 10 años del levantamiento armado zapatista; la cual, de acuerdo con Diez (2011), "marcaba el fin de la lucha armada y, con ello, un nuevo comienzo para las comunidades indígenas del sureste mexicano, basado en la construcción de la vida y la paz bajo los principios de autogobierno propuestos por el modelo político y social zapatista". De ahí, quizá, el filme se haya caracterizado como "un recuento y actualización oportuna del levantamiento indígena chiapaneco" (Cine Club de la Universidad Andina Simón Bolívar, 2023).

Sin duda, existen muchos más filmes que narran diferentes momentos y aspectos de la guerrilla zapatista (por ejemplo: ***Chiapas: la guerra y la paz (1994-2004)***, ***Un lugar llamado Chiapas***, ***El fuego y la palabra***, ***Breve historia del EZLN***), sin embargo, éste se destaca del resto por tres razones principales:

➥ El argumento narrativo que presenta está basado, principalmente, en el uso de imágenes 'desgarradoras' e 'impactantes' sobre los eventos; por lo que no incluye entrevistas extensas ni a voceros, líderes o integrantes del EZLN, ni tampoco a políticos, historiadores o académicos 'especializados' en la guerrilla. El documental, tampoco presenta testimonios extensos de los involucrados en los eventos, sean estos civiles, militares o indígenas.

➥ Las imágenes que ofrece el documental son inéditas y están articuladas a manera de *crónica*, por lo que no profundiza en ningún aspecto vinculado a los eventos, como podría ser el adiestramiento paramilitar de los integrantes del EZLN, la vida cotidiana de las comunidades bajo el cerco militar o la historia biográfica de algunos de los personajes que nos presenta como involucrados en el conflicto.

➥ Fue producido por medios de comunicación nacionales que se caracterizan por ser críticos de los procesos sociales y políticos que acontecen en el país. Tanto *La Jornada* como Canalseisdejulio cuentan con una reconocida credibilidad y una amplia aceptación dentro de la sociedad mexicana que se identifica a sí misma como 'de izquierda'. Para ejemplificar esta afirmación, basten las palabras de Carlos Monsiváis "si su versión de los hechos es necesariamente controvertible, el material al que suelen acudir es irrefutable" (Canalseisdejulio, 2023).

El trauma / drama que nos presenta el documental, entonces, está dividido temáticamente en tres partes: la primera trata sobre el momento del levantamiento armado zapatista, por lo que incluye imágenes de los enfrentamientos entre el EZLN y el Ejército Mexicano en las principales cabeceras municipales de Chiapas (San Cristóbal de las Casas, Chanal, Ocosingo, Altamirano y Las Margaritas). Aproximadamente 45 minutos después, situándose ya hacia finales de 1995, la segunda parte del documental muestra cómo los enfrentamientos dejaron de suceder en el espacio público inmediato y se trasladaron hacia escenarios menos visibles como las comunidades indígenas ubicadas en lo profundo de la selva y la montaña del sureste mexicano. Aquí, por tanto, desarrolla una secuencia de imágenes relacionadas con el acoso de grupos militares y paramilitares que, según la crónica propuesta, alcanzó su punto trágico máximo con la matanza de Acteal,

1994. Se le dio este nombre en referencia al sitio donde se celebró la alianza entre los ejércitos de Emiliano Zapata y Francisco Villa en 1914, durante la Revolución Mexicana.

[2]Los 'Caracoles' son las regiones socio políticas mediante las cuales se organizan las comunidades autónomas zapatistas en el estado de Chiapas. Fueron creados en 2003.

[3]Sinopsis del filme documental presentada en la plataforma de *streaming* internacional Amazon Prime Video, 2023.

[4]Hoy, el filme pude verse de manera gratuita en línea o bien, en diversas plataformas de *streaming* como Amazon Prime Video, YouTube y Apple TV.

acontecida en diciembre de 1997. Podría decirse que estas dos partes del documental establecen los primeros dos actos del trauma / drama 'la guerrilla zapatista'. En este articulo reviso, únicamente, la primera parte del documental, es decir, la relacionada con el primer acto del trauma / drama de la guerrilla zapatista.

En la tercera parte, el documental propone cómo el trauma podría comenzar a resolverse: tras presentar imágenes de movilizaciones pacíficas convocadas por los zapatistas (como 'La marcha del color de la tierra'[5]) que llaman al completo cese del fuego armado (por ambas partes, gobierno y EZLN), se perfilan los cambios institucionales en los que las demandas que dieron paso a la guerrilla están cristalizando. Estos son cambios en la legislación mexicana para reconocer la autodeterminación de los pueblos indígenas y la creación de los Caracoles Zapatistas y el establecimiento de las Juntas de Buen Gobierno como base del modelo político autónomo zapatista en agosto de 2003. Este último cambio se ilustra con imágenes de fiesta y celebración de las comunidades indígenas afines al EZLN que justamente contrastan con las imágenes aterradoras de la guerrilla que se incluyen al comienzo del documental.

Conforme a lo anterior, el guion del documental (escrito por Luis Hernández Navarro, Blanche Petrich y Hermann Bellingghausen, periodistas y escritores para *La Jornada*) propone a) el espacio temporal del evento traumático, 1994 - 2003, b) el desarrollo del evento, articulando secuencialmente los diferentes hechos ocurridos durante el periodo del trauma, c) los dos escenarios en donde ocurre (las cabeceras municipales de Chiapas y los poblados indígenas) y d) el camino que se inicia para la posible resolución del conflicto. Esto, sienta las bases para comenzar a analizar la construcción narrativa del trauma de la guerrilla zapatista propuesta por la primera parte del filme (que va de 1994 a 1997), conforme a la metodología descrita en el apartado anterior.

El discurso

El discurso se le presenta al espectador narrado mediante una voz en *off* masculina, la cual va relatando los eventos que se presentan en el filme. La línea argumentativa del documental se estructura de la siguiente manera: 1) breve descripción y caracterización del evento, 2) palabras de alguno de los actores 'oficiales' (voceros del EZLN o del gobierno federal, enunciadas a modo de perorata) y 3) testimonios que sustentan / validan la narrativa y las imágenes. Tanto para las palabras de los actores 'oficiales', como para los testimonios que se presentan, se utiliza primero una toma abierta que muestra el escenario desde donde éstos hablan y luego, se va cerrando poco a poco el encuadre hasta enfocar solamente sus rostros, estableciendo como centro de la toma su mirada. Esto resulta particularmente llamativo respecto de las tomas realizadas a las y los indígenas zapatistas cuando ofrecen su testimonio, ya que la cámara se centra en el par de ojos que se asoman detrás del pasamontaña, permitiéndole al espectador conectar con la persona que está hablando y, desde ahí, despertar un sentido de empatía con sus palabras.

Desde la tercera escena, el documental mismo, le propone al espectador cuál es la naturaleza del discurso, al presentar la siguiente frase "Esta es la crónica audiovisual del levantamiento indígena que sacudió a México" [FIGURA 2]. Esta es una fase muy poderosa, pues al afirmar "esta es la crónica" implica no sólo que el documental trata de una serie de hechos ordenados temporalmente para narrar un evento específico, sino que tales hechos son *irrefutables*, estos son y no hay más. Con ello, el documental se construye a sí mismo como el único poseedor y conocedor de la verdad. Ello, no sólo despierta la curiosidad del espectador sobre lo que el filme puede ofrecerle, sino que le asegura su 'autenticidad'.

[5]La 'Marcha del color de la tierra', también llamada 'Marcha de la dignidad indígena' o 'Caravana zapatista' refiere al recorrido que realizó una delegación del EZLN por 17 estados del país, del 24 de febrero al 2 de abril de 2001. Este recorrido tuvo como punto clímax la visita a la Ciudad de México y su participación en el H. Congreso de la Unión en el marco de la discusión sobre la legislación en materia de autodeterminación indígena.

Más aún, esta frase caracteriza, de entrada, al levantamiento armado zapatista como un evento 'traumático' para la sociedad mexicana, pues menciona que "sacudió a México"; es decir, lo presenta como un evento que cuestionó, que trastocó el funcionamiento de la vida en comunidad, al propiciar un cambio repentino en las circunstancias hacia unas no previstas y no deseadas, tal y como expliqué previamente. ¿Quién, en México (y quizá hasta en el mundo) podría haber esperado, en el marco de las celebraciones de bienvenida al año nuevo, una declaración de guerra al ejército mexicano en el sureste del país? Sin duda, se trata de un hecho imprevisto e indeseado, es decir, de corte traumático.

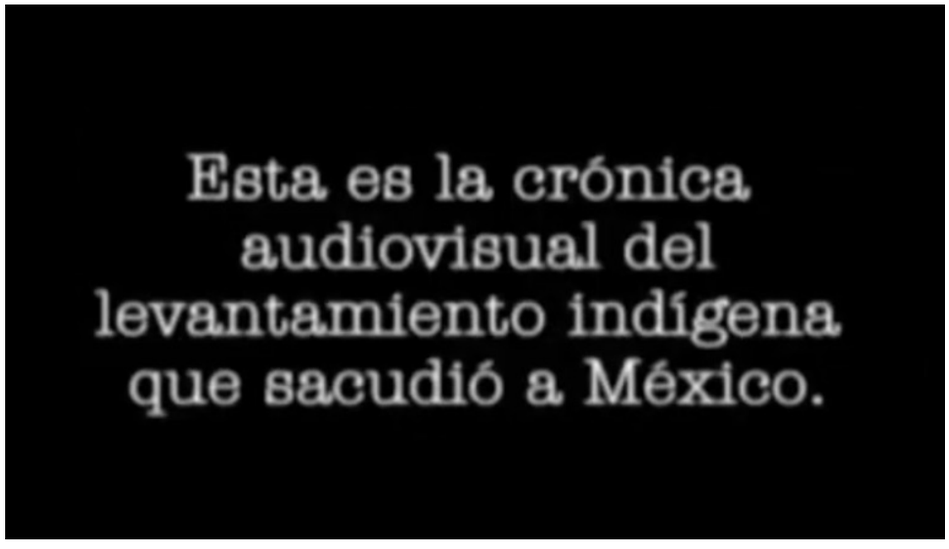
El discurso, además, introduce el tema indígena desde el comienzo, al adjetivar al evento traumático como "levantamiento indígena". Ello, por tanto, le sugiere al espectador quiénes son los autores de esta sacudida y, aunque aún no profundiza en las razones de ello, contextualiza históricamente al levantamiento: "Para el salinismo, el país estaba a un paso de entrar al primer mundo. Sin embargo, los indígenas eran ignorados por casi todos los mexicanos" [FIGURA 3]. Con esta frase, el documental, deja entrever la naturaleza de la herida y, entonces, la sacudida parece ser justificada. Esto resulta sumamente interesante ya que, como mostraré en el desarrollo de los otros elementos, la guerrilla zapatista es un evento traumático que se enmarca e intenta dar salida a un trauma mayor. Esto, al menos desde la narrativa que ofrece el documental, destaca la particularidad de este ejemplo frente a otros hechos traumáticos como el holocausto o la bomba atómica que no están enmarcados dentro de un trauma cultural mayor, sino que son traumáticos por sí mismos.

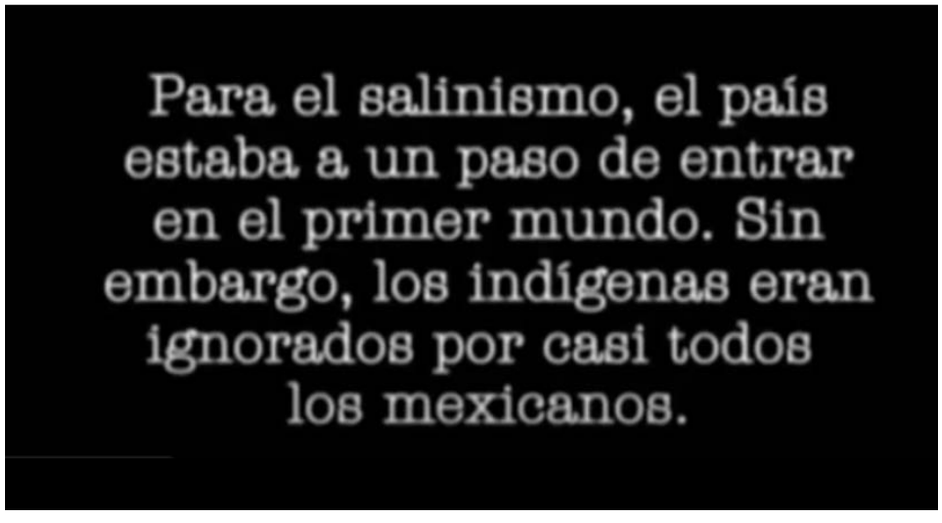
Tanto la naturaleza del discurso que va a tratar el documental (crónica), como el contexto socio político en el que se inserta (el salinismo, la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte y el camino de preparación hacia la sucesión presidencial) se presentan al espectador empleando como recurso escénico la pantalla en negro, utilizando frases cortas y contundentes, escritas en palabras blancas que ocupan todo el centro de la pantalla. Esto, en tres cortes escénicos que hacen de antesala para preparar a la audiencia sobre lo que está a punto de presenciar; intentando así, despertar su interés y capturar su atención.

Acto seguido, el documental presenta quién es el autor del discurso y, en dos cortes escénicos, aparecen los íconos de *La Jornada* y Canalseisdejulio. Esto, nuevamente, es un recurso escénico empleado para asegurar la autenticidad y credibilidad de los hechos que están a punto de presenciarse, el cual está basado en la autoridad moral que tienen estos dos medios de comunicación ante el público: en tanto que ambos son de carácter periodístico, su deber y compromiso ante la sociedad está con reportar 'la verdad' de los hechos. Este elemento distingue a este filme de otros documentales sobre el tema, pues consolida su valor social desde la responsabilidad moral que tienen sus autores con veracidad de lo narrado.

La Jornada es un diario mexicano de circulación nacional, publicado diariamente en su versión impresa y en línea desde la Ciudad de México. Nació en 1984 y se ha caracterizado por sus críticas al gobierno federal, así como por su apoyo a las causas de izquierda y por mantener una línea editorial progresista que contrasta con la de otros periódicos mexicanos 'de derecha' como *El Universal* o *Reforma*. En el apartado "Quiénes somos" de su página web, destaca lo siguiente en relación con el tema de este artículo:

> Cuando recibimos el primer comunicado de la dirigencia insurgente, firmado por el subcomandante Marcos, decidimos publicarlo completo, y hemos mantenido hasta la fecha la decisión de dar a conocer íntegros los manifiestos de los rebeldes, pese a que, desde los primeros días del conflicto, en diversos sectores gubernamentales, políticos e intelectuales, se nos acusó, abierta o veladamente, de ser prozapatistas y "apologistas de las violencia". De hecho, en 1994 no tardaron en aparecer las anónimas amenazas de muerte, así como pasquines, volantes y carteles en los que se acusaba a nuestro periódico de ser vocero del EZLN. No obstante, hemos proseguido esa tarea informativa porque tenemos el mandato fundacional de dar tribuna a los sectores que no la tienen, y los zapatistas fueron, y en alguna medida siguen siendo, parte de esos sectores (La Jornada, s.f.).





FIGURAS 2 y 3.
Zapatistas: Crónica de una rebelión
(Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

Además de su 'compromiso con la verdad', *La Jornada* tiene como 'mandato fundacional' ser la voz de los que no tienen voz. Esto dota de mayor fuerza a la narrativa presentada en el documental, pues podría decirse que se trata de una manera de darle voz a las y los zapatistas quienes, en esos momentos, no tenían. De ahí que ése sea *la crónica* del levantamiento armado zapatista. Por su parte, Canalseisdejulio es un medio mexicano y alternativo de comunicación que ha producido, exhibido y distribuido más de ochenta documentales de vídeo donde se tratan temas que no se "publican o transmiten en los medios de comunicación dominantes en México"[6]. Nació en 1988 y su nombre alude a la fecha en que se llevaron a cabo las elecciones presidenciales de ese año, ya que, para sus fundadores, ésta marcaba un antes y después de la democracia mexicana. Hoy día, esta productora posee un extenso archivo fílmico que comprende muchas horas de imágenes y entrevistas sobre movilizaciones sociales, luchas obreras, campañas políticas, crimen organizado y demás eventos de este tipo que han marcado la historia de nuestro país. Dada su trayectoria, es considerado como precursor de la comunicación audiovisual independiente en México y sus producciones son, frecuentemente, tomadas como referencia informativa imparcial y veraz.

La naturaleza de estos dos productores da pistas sobre la audiencia para la cual está elaborado el documental: la sociedad mexicana crítica que no se 'conforma' con la verdad 'oficial' que les presenta el gobierno, por ejemplo. Esta sociedad es, por tanto, el público para el cual fue pensado el documental por sus productores; sin embargo, durante el trabajo de campo que realicé en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en 2018, pude constatar que las personas que visitan la región de cualquier parte del mundo con la intención de conocer más sobre el movimiento zapatista también se acercan a este filme con tal propósito. Ello comprueba la afirmación previa sobre que los documentales de Canalseisdejulio son frecuentemente tomados como referencia informativa. De igual manera, hoy día el filme se encuentra disponible para su consulta gratuita en páginas web internacionales construidas con temáticas 'revolucionarias' dirigidas a personas que buscan en estos repositorios filmes sobre movimientos sociales de izquierda en el mundo[7]. Ambos grupos se suman al primero y construyen ese público (putativamente homogéneo, pero sociológicamente fragmentado) que recibe el documental y confirma (o no) la veracidad, la autenticidad de su discurso.

Narrando el reclamo

Una vez presentado el documental (es decir, ya que se estableció el contexto en el que se insertan las imágenes que elaboran la crónica audiovisual que va a proponer, rectificando así su autenticidad basada en la credibilidad moral de los medios de comunicación que lo producen), comienza la narración del reclamo que da origen al levantamiento indígena. Para ello, el documental ubica temporal y geográficamente al espectador: "1 de enero de 1994, 5:00 am, San Cristóbal de las Casas, Chiapas". La imagen de un encapuchado armado, merodeando uno de los pilares del puente que da entrada a la ciudad de San Cristóbal de las Casas acompaña a la voz en *off* que dice: "Un grupo de indígenas armados toma el palacio municipal de San Cristóbal de las Casas y declara la guerra al ejército mexicano. Pertenecen al Ejército Zapatistas de Liberación Nacional, EZLN". Luego, se presentan imágenes que muestran a los guerrilleros 'tomando' (más bien diría yo, ocupando, porque no se muestran escenas de enfrentamientos violentos) el palacio municipal de San Cristóbal, así como la plaza central [FIGURA 4].

Con esta frase, la narrativa pone en escena varias elementos del trauma / drama: a) nos dice de qué se va a tratar, 'un levantamiento indígena'; b) nos dice quién va a hacer el reclamo 'los indígenas que pertenecen al EZLN', los cuales, escenas adelante, caracteriza como 'rebeldes que pertenecen

[6]https://canal6dejulio.com

[7]Véase, por ejemplo: https://watch.radical-guide.com

FIGURA 4. Ubicación temporal y geográfica del 'reclamo' propuesta por el documental (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

FIGURA 5. Mapa de las cinco cabeceras municipales tomadas por los zapatistas (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

en su mayoría a las etnias tsotsiles, tzeltales, choles y tojolabales.'; c) especifica ante quién se hará el reclamo: el Ejército Mexicano, de entrada; d) resalta la importancia de la fecha en la que se realiza el reclamo 'marca la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio y el inicio del año electoral' y e) señala de qué manera se está haciendo el reclamo, 'mediante una declaración de guerra'. Ahora, estos elementos dejan al espectador con más preguntas que respuestas, por ejemplo: ¿quién es el EZLN? ¿por qué la guerra y por qué específicamente en contra del Ejército Mexicano? Y más aún, ¿qué es lo que quieren? Es decir, ¿cuál es el reclamo? y ¿cuál es su relación con el Tratado de Libre Comercio y el inicio del año electoral?

Acompañado de una secuencia de imágenes donde se enfocan, lentamente, a 'los rebeldes' en el centro de San Cristóbal de las Casas ocupando el espacio, pero no 'actuando' propiamente, se presenta el reclamo "lo que ellos plantean es eso, ellos exigen la renuncia del gobierno federal y estatal y que se convoque a elecciones libres y democráticas". La voz que se cita para comenzar con el desarrollo del reclamo es la del Subcomandante Marcos en una entrevista que se está realizando por los medios de comunicación en la plaza central de San Cristóbal de las Casas, mientras que son rostros de los indígenas rebeldes (que miran desconcertados a las cámaras que los filman mientras toman un descanso, comen algo, acomodan su uniforme, limpian y recargan sus armas, se pasean 'vigilantes' por el Palacio Municipal tomado…) los que ilustran las palabras del Subcomandante.

Posteriormente, se presenta un mapa satelital del sureste mexicano, donde se destaca Chiapas como la zona en la que está ocurriendo el evento y, se le explica al espectador que "cinco cabeceras municipales del estado de Chiapas son

FIGURA 6. Zapatistas gritando "¡Viva!" con la bandera mexicana de fondo, en el contexto de los Diálogos de la Catedral en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1994. (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

tomadas por 'los zapatistas', San Cristóbal de las Casas, Chanal, Ocosingo, Altamirano y las Margaritas" [FIGURA 5]. Una a una, las cabeceras municipales van apareciendo señalizadas en el mapa y, dado que su ubicación geográfica no es precisa, para el espectador el mapa da la noción visual de que el EZLN tiene presencia en todo el estado. Ello, permite comprender, gráficamente, que no se trata de un reclamo aislado relacionado solamente con un grupo de indígenas de la región de Los Altos de Chiapas, sino con 'todos' los indígenas de la entidad federativa; es decir, amplía la dimensión del reclamo y, por tanto, su relevancia[8].

La relevancia del reclamo termina de establecerse cuando, en la crónica que sigue el documental, se presentan fragmentos de la lectura de la *Primera Declaración de la Selva Lacandona*, desde el balcón del Palacio Municipal de San Cristóbal de las Casas: [Imagen de un Comandante del EZLN] "Nosotros, hoy decimos ¡basta! Somos los herederos de los verdaderos portadores de nuestra nacionalidad. Nosotros, armados, con la bandera y con la revolución, para buscar paz y justicia de nuestro Chiapas y México. ¡Viva la Revolución! ¡Viva el Ejército Zapatista de Liberación Nacional!" [FIGURA 6]. Con esta frase le queda claro al espectador que no se trata de cualquier grupo de indígenas quien está 'molesto' y, por tanto, pronuncia este reclamo, sino que son 'los verdaderos portadores de nuestra nacionalidad' quienes dicen ¡basta! Más aún, con este fragmento, la dimensión del reclamo se amplía todavía más en la narrativa del documental y se extiende a uno que afecta ya no sólo Chiapas, sino México completo. Los 'indígenas rebeldes' se presentan, así, como los 'héroes' del trauma/drama que luchan no por el bienestar de un grupo específico, sino por el de todas y todos los mexicanos.

La naturaleza del reclamo, entonces, se relaciona con la necesidad de que, en *nuestro* Chiapas y México, se reestablezca la paz y la justicia. Y, para ello, es necesario que quienes justamente poseen la autoridad moral para hacerlo, lo hagan. ¿y qué mayor autoridad moral se puede tener que ser el 'verdadero portador de nuestra nacionalidad', armado con la bandera mexicana y la Revolución[9]? Así, en estos primeros cuatro minutos de narrativa audio visual, el documental sienta las bases para que el espectador pueda comprender la naturaleza de la herida, de las víctimas, de los héroes y de los perpetradores que dan forma al trauma /drama de la guerrilla zapatista; ampliando, con ello, el círculo del nosotros y favoreciendo así la empatía y solidaridad con las y los

[8]Esta argumento visual del trauma /drama cuando el documental, al narrar los eventos ocurridos el 02 de enero de 1994 (la salida de San Cristóbal de las Casas hacia el campo militar de Rancho Nuevo como a 15 km de distancia), presenta otro mapa para denotar que la presencia zapatista se extendió a 14 municipios, señalizándolos ahora con los rostros de los indígenas del EZLN encapuchados.

[9]Revolución escrita con la letra "r" mayúscula para referir a la Revolución Mexicana como evento histórico y no al acto de hacer una revolución en el estricto sentido de la palabra.

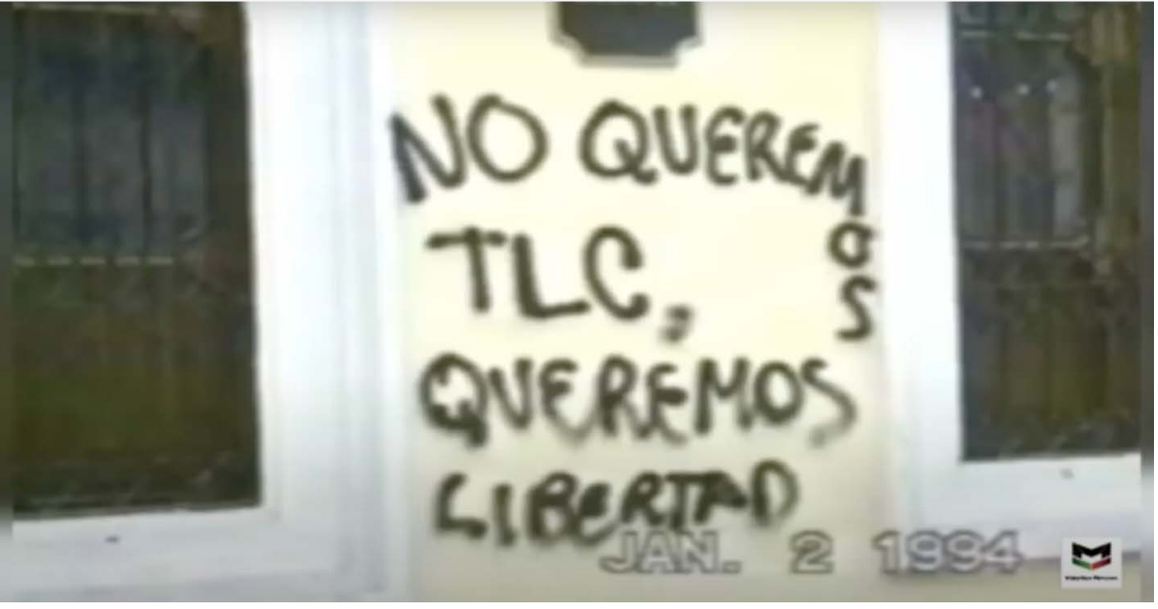


FIGURA 7. Grafiti en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1994. (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

'indígenas rebeldes': '¡Atención!' —nos dice implícitamente el documental— 'Este no es un asunto que le acontece a un grupo pequeño del sureste mexicano, sino que es un evento que nos concierne a todas y todos los mexicanos. El reclamo es por nuestro México'. Acto seguido, presenta el marco de clasificación cultural sobre el evento para, en los próximos 45 minutos, desarrollar el porqué de tal afirmación: el reclamo es en beneficio de la nación mexicana, vinculada a los principios de libertad, democracia, justicia, paz que están siendo violados. Para ello, apela a la memoria y trae a escena símbolos de la historia mexicana que dan forma a la identidad nacional, recordándonos que ésta no es la primera vez que hay una lucha para protegerlos, que esta no es la primera vez que se lanza un reclamo semejante contra los perpetradores: la bandera (como símbolo de la independencia de México), la Revolución Mexicana y los pueblos indígenas como las raíces verdaderas de nuestra nación (que resistieron los abusos de 500 años de conquista española). La disposición de estos símbolos en el escenario del trauma /drama se acompaña, estéticamente, con imágenes que muestran a los rebeldes gritando '¡viva!', tal y como es costumbre hacer para las y los mexicanos durante las celebraciones de la independencia de nuestra nación cada 15 de septiembre; evocando así una tradición mexicana central en la que se materializa nuestra solidaridad.

LA CLASIFICACIÓN CULTURAL: LA NATURALEZA DEL DOLOR Y LAS CARACTERÍSTICAS DE LA HERIDA, LA NATURALEZA DE LAS VÍCTIMAS Y DE LOS HÉROES, LA ATRIBUCIÓN DE RESPONSABILIDAD Y LA RELACIÓN DE LAS VÍCTIMAS CON LA AUDIENCIA

Comienza el cuarto minuto del documental, aparece, por primera vez en la pantalla, un fragmento de entrevista que los medios de comunicación nacionales realizaron a un 'rebelde encapuchado' diferente a los voceros del EZLN; por lo tanto, es la primera voz indígena que se incorpora a la narrativa del filme. "Luchamos por salud, educación, independencia, tierra, paz, libertad, democracia… bueno… hay muchas cosas pues…", explica el entrevistado. "¿Y crees que sí lo van a conseguir?", le pregunta uno de los periodistas. "Con las armas sí se consigue", responde. Esta demanda que presenta el documental en la voz del rebelde encapuchado comienza a profundizar en el reclamo y, por tanto, a descubrir la naturaleza de la herida. Si se lee a contraluz del contexto en el cual se enmarca el evento, de acuerdo con las primeras escenas presentadas en el filme, surge una pregunta: ¿cómo puede México estar a un paso de entrar al primer mundo, si los indígenas —sus raíces, los portadores de la verdadera nacionalidad— han sido ignorados?

FIGURA 8. Una de las imágenes que, en el documental, se emplea para ilustrar las condiciones de pobreza y marginación en Chiapas, 1994. (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

Ignorados en sus necesidades más básicas de salud, educación, independencia, tierra, paz, libertad por las que ahora luchan. Para llamar la atención de su público sobre este sutil argumento, el documental se detiene por 20 segundos en una imagen que muestra un grafiti sobre la pared de una construcción diciendo "No queremos TLC, queremos libertad" [FIGURA 7].

Este argumento se retoma minutos después en el documental cuando el narrador afirma que "la rebelión indígena ha puesto al descubierto los ancestrales rezagos que marcan la vida de un rincón olvidado de México: Chiapas". Sin decir más con palabras, el documental dedica un par de minutos a mostrar imágenes de la vida cotidiana en dicho rincón, donde se hace evidente al espectador cómo a sus habitantes le han sido negadas las condiciones mínimas para una vida digna. Posteriormente, fotografías de mujeres y niños en situación de pobreza acompañan la voz del narrador cuando explica que, a pesar de ser uno de los estados más ricos del país, "la mitad de los chiapanecos no tienen agua potable y dos tercios no tienen drenaje. El 90 por ciento de la población en el campo tiene ingresos mínimos o nulos. La educación es la peor del país: en zonas rurales, de cada 100 niños, 72 no terminan el primer grado. Cientos de niños mueren por enfermedades curables. La insurrección zapatista ha puesto el tema indígena en primer plano".

Al analizar estos fragmentos, se tiene que la **naturaleza de la herida** es humanitaria: las condiciones antes descritas se presentan como consecuencia de no haber integrado a este sector de la población en el proyecto de modernización y desarrollo de México durante la segunda mitad del siglo XX; mismas que resultan moralmente terribles e inaceptables. Esta valoración moral es todavía más fuerte si se considera que el carácter humanitario de la herida que presenta el documental hace eco con otras condiciones de pobreza y marginación que, en ese momento, enfrentaban muchas personas —indígenas— en lugares también olvidados por las sociedades modernas y el orden mundial capitalista, como el África Subsahariana. La narrativa del documental pone, entonces, justo el dedo sobre la llaga cuando, desde este reclamo, vincula al 'tema indígena' con una situación de pobreza y marginación extrema que demanda atención urgente, al ser una afrenta para la sociedad mexicana 'moderna' de los años noventa [FIGURA 8]. Y con ello, establece una primera **relación entre las víctimas y la audiencia**: a éstos últimos, los responsabiliza, indirectamente, del olvido y sus consecuencias.

En este contexto, la guerrilla parece así no sólo estar justificada en la vulnerabilidad de **las víctimas** —quienes para este momento sabemos que son los indígenas—, sino ser la única vía para llamar la atención sobre la urgencia de su resolución. Si esta crisis humanitaria se estaba viviendo en el

FIGURA 9. El expresidente Carlos Salinas de Gortari felicitando al entonces ganador de las elecciones presidenciales, Ernesto Zedillo Ponce de León, Ciudad de México, 1994. (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

sureste mexicano, si la mitad de la población no tenía agua, si los niños estaban muriendo a causa de enfermedades curables, si las familias no tenían un ingreso para subsistir, pues entonces las demandas del EZLN resultan razonables. Y las imágenes de pobreza vinculadas al tema indígena que presenta el documental las valida. Esto resulta sumamente interesante ya que el dolor, el miedo, la muerte que ocurrieron tanto para zapatistas, como para civiles (e, incluso, para militares) a causa de la guerrilla durante los 12 días que duraron los enfrentamientos con el Ejército Mexicano, se 'justificaran' en esta búsqueda por resarcir esta herida mayor. El documental es explícito en mostrar imágenes brutales relacionadas con estos enfrentamientos, sin embargo, están hiladas de forma que el trauma colectivo propio de la guerrilla (como evento violento) cobra sentido sólo enmarcado en el trauma cultural mayor que este 'olvido' ocasionó a la identidad mexicana. Por tal razón, en lo que resta del documental, las primeras formulaciones del reclamo relacionadas con democracia, libertad y justicia son matizadas desde esta naturaleza humanitaria de la herida, relacionada con el "tema indígena".

¿Quién, entonces, infringió esta herida? Sin decirlo abiertamente, el documental propone al gobierno mexicano como 'símbolo de la represión'; el cuál cobra rostro en dos personajes: el General Absalón Castellanos Domínguez, Ex Gobernador del estado de Chiapas, y Carlos Salinas de Gortari, entonces presidente de México. Y, por supuesto también está el Ejército Mexicano como brazo ejecutor de las 'atrocidades' del gobierno mexicano. Luego, el documental, desarrolla una narrativa para caracterizar al perpetrador, desde estos tres actores: al General Absalón lo presenta como culpable de 150 asesinatos en Chiapas, así como responsable de muchas más desapariciones de personas, toma de presos políticos y desvío de recursos públicos. Al presidente Salinas se le caracteriza como líder de un gobierno ilegítimo, refiriendo a las dudosas elecciones de 1988 en las que resultó ganador. Mientras que al Ejército se le presenta como abusivo, invasivo, asesino [FIGURA 9]. Imágenes de cómo las fuerzas armadas entran a las comunidades indígenas de Chiapas, soltando bombas contra civiles, incendiando casas, disparando armas de fuego a libertad acompañan la construcción narrativa de estos **arquetipos del mal**.

Incluso, para reforzar esta construcción del antagonista en el trauma /drama de la guerrilla, el documental incluye un fragmento de discurso de Carlos Salinas de Gortari intentando 'desvirtuar' el reclamo realizado por los zapatistas: "No se trata de un alzamiento indígena, sino de la participación de indígenas, varios de ellos en circunstancias de necesidad, otros prácticamente llevados por la leva y coordinados por este grupo armado, agresor, así entrenado. […] Nada existe en este grupo agresor que pueda rebasar la capacidad de

FIGURA 10. Desplazamiento de las fuerzas armadas en Chiapas durante la guerrilla zapatista, 1994. (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

respuesta del Estado Mexicano". Acto seguido, el documental muestra imágenes de helicópteros baleando regiones de Chiapas con metralletas desde el aire que, justamente, denotan la capacidad de reacción del Ejército Mexicano frente a los integrantes del EZLN. Con más y más imágenes del desplazamiento de las fuerzas militares (el documental señala que se movilizaron más de 17 mil efectivos para combatir a —supuestamente— 200 rebeldes), el documental muestra la desproporción del equipamiento y adiestramiento del Ejército Militar frente a la 'improvisación' y los palos de los zapatistas [FIGURA 10].

El Ejército es hostil y no hay igualdad de condiciones en esta guerra, los cuerpos de los rebeldes tirados en las calles públicas (y no los del Ejército) lo demuestran. Más aún, para reforzar este argumento, este contraste binario en la actuación del EZLN —como los héroes— y del Ejército —como el brazo de acción de los villanos—, el documental muestra imágenes de los ataques cometidos por este último en contra la Cruz Roja, mientras narra cómo los organismos de derechos humanos internacionales denunciaron desapariciones y ejecuciones sumarias, así como atentados contra periodistas hechos a manos también del Ejército [FIGURA 11]. El carácter humanitario de la crisis que da forma al trauma se refuerza así con la crisis humanitaria que representó la propia guerrilla zapatista. En la construcción de un trauma cultural, puede decirse entonces, se traslapan capas de sufrimiento que cristalizan de formas diferentes en arquetipos icónicos y dan salida al dolor con cambios estructurales diversos.

Todo esto, en la narrativa del documental, sólo trajo como consecuencia que la sociedad civil mexicana se movilizara y manifestara públicamente su apoyo hacia los zapatistas, exigiendo un alto al fuego. En esta dilución que hay del trauma colectivo de la guerrilla con el trauma cultural de 'el olvido', los integrantes del EZLN juegan un papel que va y viene entre **héroes caídos** y víctimas. Sin decirlo de forma explícita, el documental ya había presentado la naturaleza heroica de los indígenas rebeldes pertenecientes al EZLN tan pronto como en el minuto 45 y en la voz poética del Subcomandante Insurgente Marcos, a saber: "Nosotros somos los hombres de la noche, los Tzotziles, los hombres murciélago, nosotros podemos despedazar y desangrar a una unidad entera, hombre por hombre, uno al día durante mucho tiempo, durante muchos años y nadie va a saber de dónde vino el golpe. Nadie... La montaña es nuestra y la noche es nuestra, eso es lo que no saben..." [FIGURA 12].

Imágenes de hombres y mujeres, algunas vestidas con uniforme de tipo militar (camisa verde y pantalón caqui), otras con ropa tradicional de su pueblo indígena y otras más con ropa de calle, acompañan al Subcomandante Marcos en su discurso. Algunas de estas personas cubren su rostro con

FIGURA 11. Un auto de la Cruz Roja Mexicana con impactos de arma de fuego a mano del Ejército Mexicano, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1994. (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

pasamontañas, otras con paliacates. Unas más portan armas de fuego —rifles principalmente—, mientras que la mayoría solo porta palos de madera gruesos o antorchas encendidas. Estas mismas personas son quienes, más tarde en el documental, se nos presentan siendo víctimas de la pobreza y la marginación, pero también de los abusos de los militares durante el levantamiento armado. Asimismo, son los rostros que, ya despersonalizados, adquieren los "herederos de nuestra nacionalidad" que se erigen a sí mismos como los defensores de la libertad, la justicia, la democracia y la paz. Estos valores construyen discursivamente en trauma /drama a los héroes en oposición al villano. Y, ante el espectador, esta narrativa resulta válida en la medida en que los héroes buscan remediar una afrenta humanitaria urgente. Valientes, por tanto, es el adjetivo que redondea la naturaleza de estos héroes —victimas, mientras que su papel en la narrativa del documental está dado según se presenten o no con el rostro cubierto (casi en el modo mismo que se presenta un superhéroe en las tiras cómicas)—.

Las arenas institucionales

La narrativa del documental propone que el trauma se desarrolló en dos arenas institucionales: la política y la religiosa. La primera, aparece como el espacio de negociación del cambio institucional requerido para reparar el daño ocasionado, es decir, para resarcir el reclamo relacionado con, a) la falta de elecciones libres y democráticas, b) la explotación, la injusticia y los abusos por parte del gobierno (federal y estatal) y c) el olvido y el abandono de las comunidades indígenas del proyecto de nación 'moderna' propuesto por el salinismo y materializado en el Tratado de Libre Comercio. La segunda, aparece como un 'espacio seguro' para facilitar que las negociaciones políticas se den en un contexto de diálogo pacífico y respetuoso de los involucrados y sus intereses. Más aún, la iglesia aparece como aquella institución con la autoridad moral necesaria para dotar de legitimidad al proceso. Iglesia que cobra rostro en el arzobispo Samuel Ruiz y lugar en la catedral de San Cristóbal de las Casas. Lo que el documental no explica es ¿por qué involucrar a Samuel Ruiz en el proceso? ¿es verdaderamente un autor neutro? ¿o existía una relación previa con las comunidades indígenas zapatistas? Sin embargo, el documental sí ilustra estas dos arenas con diferentes imágenes, siendo la más representativa la presentada en el minuto 0:16:57 del documental, cuando aparecen en el encuadre los integrantes del EZLN, el General Absalón, representantes del gobierno federal y el arzobispo Samuel Ruiz. Esto, justo en el contexto de liberación del General Absalón, quien había sido tomado como prisionero de guerra [FIGURA 13].

FIGURA 12. Los hombres y mujeres de la noche, los tsotsiles, los héroes caídos de la guerrilla zapatista, Chiapas, 1994. (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

La identidad colectiva y el eco de la memoria

La identidad colectiva que se cuestiona en la construcción narrativa del trauma es, nada más y nada menos, que la nacional. ¿Cómo puede existir una identidad como nación mexicana —propone la línea argumentativa del documental— si ésta está incompleta? Es decir, ¿cómo puede haber un México, si existen miles de mexicanos que no son tomados en cuenta como parte del proyecto de nación? Esos cuestionamientos, sin duda, resuenan en el espectador, llevándolo a preguntarse a sí mismo de qué lado está él, del lado de quienes 'ven y no ven' o del lado de los que 'no son vistos'. Esta fuerte crítica que lanza el filme está atada a los diversos fragmentos de declaraciones y testimonios de los voceros del EZLN. Mismos que, para darle peso argumentativo a las palabras, aparecen ilustrados por imágenes que muestran a las y los integrantes del EZLN acompañados de la bandera mexicana.

¿Qué están implicando estás imágenes? En un primer plano, que ellos son parte de México, por supuesto; pero, al ilustrar las palabras de la lectura de los primeros fragmentos de la Primera Declaración de la Selva Lacandona resalta que es en ellos, como en nosotros, donde reside la soberanía y, por tanto, están en su derecho de exigir al poder público un cambio, de gritar un '¡Ya basta!' cuando éste no está actuando en beneficio del pueblo. Esto, tiende un lazo para la empatía con el resto de la sociedad mexicana que, a consecuencia de las crisis económicas y políticas de los años ochenta, empezaba también a pensar en un cambio en el poder público, específicamente en la presidencia del país. Cambio que, para el resto de las y los mexicanos estaba representado por el candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio. De ahí que el documental, sin aviso para el espectador, se 'desvíe' un momento de la línea narrativa de la guerrilla zapatista y presente dos minutos de imágenes sobre el asesinato de Colosio; equiparando el evento como "otra sacudida" al pueblo de México.

Ahora bien, esta herida en la identidad —siguiendo con la narrativa del documental— no es casual. Pareciera ser un fallo en la puesta en marcha del proyecto de nación propuesto por los líderes de la Revolución Mexicana; el cual ocurrió en décadas posteriores, cuando a la modernización del país se le olvidó un rincón en México: Chiapas. Para fortalecer esta línea narrativa del trauma, el documental evoca a la memoria nacional y presenta imágenes donde es la propia sociedad mexicana quien, en las movilizaciones de apoyo a la causa zapatista emprendidas en la Ciudad de México (en el Zócalo capitalino, el monumento a la Revolución y el Ángel de la Independencia), presenta carteles que equiparan

FIGURA 13. Los zapatistas, el General Absalón, representantes de la prensa y organizaciones humanitarias y el Obispo Samuel Ruiz en el contexto de la liberación del General Absalón por parte de EZLN, Chiapas, 1994. (***Zapatistas: Crónica de una rebelión***, Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

al Subcomandante Marcos con el General Emiliano Zapata y que nos recuerdan que no puede haber un México justo, libre, democrático… si no tenemos todas y todas las mismas condiciones [FIGURA 14]. Pareciera entonces que el documental propone que el Subcomandante Marcos, junto con el EZLN, viene a reivindicar esa lucha de principios del siglo veinte que tuvo un desenlace inesperado y no deseado: un gobierno autoritario y tramposo, a quien no le importa dejar rezagados a sectores completos del pueblo de México por satisfacer sus intereses. Ante tal panorama, no le queda más al espectador que girar, a la par de las y los integrantes del EZLN "¡Viva la revolución!" en las imágenes que muestra el documental de éstos en el palacio municipal de San Cristóbal de las Casas, en la celebración de la Convención Nacional Democrática, en las mesas de diálogo con el gobierno federal, en el H. Congreso de la Unión.

Consideraciones finales

La guerrilla zapatista representa un evento traumático en el contexto de un trauma más amplio: el olvido de miles de mexicanos en la construcción del proyecto de nación. Estas personas se identifican con los integrantes del EZLN. Como se muestra en el documental, el movimiento zapatista plantea en la escena pública cuestionamientos sobre los valores que sustentan la identidad nacional, afirmando que estos han sido "trasgredidos" por el poder público que debía protegerlos. Esto puede interpretarse como un llamado a la solidaridad con la causa, invitando a mostrar apoyo al EZLN, que, a través de la despersonalización lograda por el filme, aparece como héroes que luchan por reivindicar una herida colectiva. A partir de esta línea argumental, se elaboran narrativas del sufrimiento que constituyen el trauma y el drama.

La guerrilla, por tanto, se presenta como justificada. Las imágenes crudas de los enfrentamientos se exhiben en el documental como los resultados más extremos de ese olvido. Las armas se muestran como la única alternativa para atraer atención y ser escuchados. Así, el documental sobre la "rebelión indígena" que sacudió a México se convierte en un instrumento de rebelión en sí mismo, al dar voz y contar la historia de aquellos que hasta entonces habían permanecido invisibles. Aunque inicialmente las imágenes ilustran el dolor de las lesiones causadas por las armas de fuego y los enfrentamientos entre el EZLN y el ejército mexicano, en un segundo plano también representan las heridas que el gobierno ha infligido al pueblo de México al no cumplir con las responsabilidades para las cuales se le otorgó el poder público. Por ello, parece que el espectador no tiene otra alternativa que

preguntarse si el dolor proyectado en la pantalla es, en parte, su responsabilidad o si este dolor también le pertenece.

La guerrilla zapatista logra, con éxito, construir el círculo de "nosotros" necesario para ampliar la solidaridad social, promover la reparación del daño y emprender acciones estructurales que eviten que horrores similares vuelvan a ocurrir. Estos horrores, probablemente, la sociedad aún no había reconocido completamente hasta que este evento traumático los reveló en la escena pública como parte de un trauma cultural más amplio. El documental ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** ejemplifica cómo ocurre este proceso, no tanto a través de una reconstrucción precisa de los hechos, sino por su gran capacidad simbólica para abstraer y representar narrativas del sufrimiento que surgen en el proceso de elaboración del trauma. Al igual que muchos otros documentales sobre el trauma colectivo, su valor social se consolida 30 años después del levantamiento armado zapatista. ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** continúa hablando del trauma, se exhibe en las salas independientes de cine en San Cristóbal de las Casas como guardián de la memoria sobre lo sucedido, sobre quién es culpable y qué debe hacerse para reparar el daño provocado. Este artículo, así, ha expuesto cómo se desarrolla un proceso interpretativo y narrativo de construcción (y reconstrucción) cultural en torno a un evento traumático mediante los filmes documentales. ❦

FIGURA 14. Muestras de solidaridad con los zapatistas en la Ciudad de México, 1994. ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** (Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

Bibliografía

Alexander, J. (2010). Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning. *Thesis Eleven*, *103*(1), 10-25. https://doi.org/10.1177/0725513610381369

Alexander, J. (2012). *Trauma. A Social Theory.* Massachusetts: Polity.

Arteaga, N. (2022). *Semantics of Violence: Revolt and Political Assassination in Mexico*. London: Palgrave-McMillan.

Aumont, J. y M. Marie (1990). *Análisis del filme*. Barcelona: Paidós.

Bartmanski, D. y J. Alexander (2012). Materiality and meaning in social life: toward an iconic turn in cultural sociology. En D. Bartmanski y B. Giesen (Eds.), *Iconic power: Materiality and meaning in social life*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Caruth, C. (1995). *Trauma. Explorations in Memory*. Maryland: Josh Hopkins University Press.

Choi, S. E. (2020). Pied-Noir trauma and identity in postcolonial France, 1962-2010. En R. Eyerman y G. Sciortino (Eds.), *The Cultural Trauma of Decolonization. Colonial Returnees in the National Imagination* (pp. 137-168). London: Palgrave.

Diez, J. (2011). El zapatismo es un verbo que se escribe en gerundio. Las rearticulaciones e interacciones al interior del movimiento zapatista. *A Contracorriente*, *8*(2), 34-61.

Eyerman R. (2001) *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of the African American Identity.* Cambridge: Cambridge University Press.

Eyerman, R., Alexander, J. C. y Breese, E. B. (2015). *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. Nueva York: Routledge.

Eyerman, R. y G. Sciortino (Eds.) (2020). *The Cultural Trauma of Decolonization. Colonial Returnees in the National Imagination*. London: Palgrave

Kaplan, A. y B. Wang (Eds.) (2004). *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

La Jornada. (s.f.). ¿Quiénes somos? [Sitio web]. https://www.jornada.com.mx/pagina/quienes-somos

Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2ª ed.). Indiana: Indiana University Press.

Olesen, T. (2015). *Global injustice symbols and social movements*. London: Palgrave-Macmillan.

Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfictional Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Filmografía

Mariña, V. y Viveros, M. (Directores). (2007). ***Zapatistas: Crónica de una rebelión***. [DVD]. Ciudad de México: La Jornada; Canalseisdejulio.

Ambar Varela Mattute. Mexicana. Doctora en Investigación en Ciencias Sociales con Mención en Sociología. Investigadora Postdoctoral del Posgrado en Ciencias Antropológicas del Departamento de Antropología de la UAM Iztapalapa. Intereses de investigación: esfera civil, iconicidad, trauma cultural, artesanías, resistencias indígenas, procesos sociales de Chiapas.

Cine piquetero: la mugre y la esencia anti-neoliberal

Piquetero Cinema: the mugre *and the Anti-Neoliberal Essence*

Edén Bastida Kullick

ebastida@uv.mx

https://orcid.org/0009-0000-2178-7410

Universidad Veracruzana, México.

Fecha de recepción
septiembre 1, 2025

Fecha de aprobación
diciembre 22, 2025

Fecha de publicación
enero - junio 2026

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i32.488

Resumen / A mitad de la década de los noventa las férreas políticas neoliberales del menemismo cambiaron rotundamente el panorama económico y social de la Argentina. En respuesta a los ajustes gubernamentales la protesta social se agudizó en todo el país desarrollando nuevos métodos de lucha o de protesta social impulsados principalmente por el movimiento de trabajadores desocupados, los autodenominados "piqueteros". El presente ensayo propone analizar la efervescencia del cine piquetero realizado entre 1997 y 2004 y sus condiciones estéticas, pensándolo como práctica audiovisual que configura un hacer antineoliberal y una estética asociada al concepto de "mugre".

Palabras clave / Cine militante, cine documental, cine piquetero, cine político, movimientos sociales.

Abstract / In the mid-1990s, the ironclad neoliberal policies of the Menem administration radically transformed Argentina's economic and social landscape. In response to government-imposed adjustments, social protests intensified across the country, developing new forms of struggle—most notably through the unemployed workers' movement, known as the "piqueteros". This essay proposes to analyze the effervescence of piquetero cinema produced between 1997 and 2004 and its aesthetic conditions, approaching it as an audiovisual practice that articulates an anti-neoliberal mode of doing and an aesthetic associated with the concept of "mugre".

Keywords / Militant cinema, Documentary cinema, Piquetero cinema, Political cinema, Social movements.

La bisagra de la historia
(Venteveo, 2002).

Introducción (al alba del nuevo siglo)

los piqueteros fueron los primeros que salieron a poner el pecho en la ruta […] Cortar rutas es un símbolo de enfrentamiento contra el poder.

Darío Santillán

Recientemente se han cumplido 20 largos años de la revuelta popular que se llevó a cabo en Argentina el 19 y 20 de diciembre de 2001[1]. Proceso insurreccional que a cierto sector de la juventud latinoamericana de aquellos años nos marcó rotundamente, no solo por el traspaso de un legado de acción-pensamiento, sino por las preguntas que generó en nosotros a nivel sujetos urbanos y la relación con la organización y la protesta en nuestros territorios.

Es innegable que se puede hablar de muchos "19 y 20" dependiendo de qué lado del espectro social te ubiques. "En cada sector social, en cada agrupamiento se dio de manera diferente, pero estamos hablando de un mismo proceso, de un mismo desborde: generacional, popular, juvenil-femenino, suburbial, antirepresivo, horizontal.

[1]A fines del año pasado se editó el libro *2001: el futuro detrás* el cual reúne artículos de más de treinta y cinco autores en torno a lo que significó el estallido del 2001 y sus resonancias en el presente. El libro está editado por: Ana Longoni, Cora Gamarnik, Lucía Cañada, Nicolás Cuello, Marilé Di Filippo, Cecilia Iida, Ramiro Manduca, Evangelina Margiolakis, Magdalena Pérez Balbi, Julia Risler, Paula La Rocca, y publicado por la editorial argentina Tren en Movimiento.

Un desborde anclado en el cuerpo que se manifestó también en la conciencia" (Zibechi, 2004, p. 83). Siguiendo el pensamiento de John Holloway (2011), la importancia de la revuelta a fines de 2001 fue la búsqueda de un nuevo mundo que buscaba despojar de toda trascendencia al Estado, los partidos políticos y demás instituciones, actores que fueron excluidos de los eventos. Asimismo, se reactualizaron e intensificaron procesos organizativos que se venían desarrollando desde años previos a la revuelta del 19 y 20, tanto por las luchas piqueteras como por el fervor juvenil de los años noventa, y se establecieron nuevas formas creativas respecto a los repertorios y métodos tanto de protesta como organizativos.

Los hechos del 19 y 20, así como toda la semana de diciembre que arranca con el paro del 13, forman parte de un mismo proceso iniciado hacia 1997 (fecha en la que inician los primeros piquetes en el conurbano bonaerense) en el que se estaba dando algo inédito en la historia argentina, dado que nadie había convocado a esos millones de personas que protestaron y derribaron un gobierno (Zibechi, 2004). Se gestaba una nueva metodología de lucha que partía de la idea de crear acciones de resistencia y que por medio de procesos político-comunicacionales intentaban gestar nuevas formas de vida, dándole énfasis a formas de asociación colectiva innovadoras.

En este ensayo propongo analizar la efervescente lucha piquetera de los años 1997 a 2004, y más puntualmente el cine que acompañó ese agite popular en dicho período. Es decir, revisar las prácticas que se desarrollaron y las cualidades estéticas que las constituían. Esta delimitación temporal la realizo en un intento de abarcar un espectro amplio de los colectivos audiovisuales que operaban en aquellos años y sus concepciones ideológicas y estéticas.

Si bien las películas realizadas por estos colectivos incluyen una variabilidad de formatos, estéticas y narrativas, así como formas de exhibición y distribución, me interesa entender el cine piquetero en su generalidad como una práctica que configura un hacer antineoliberal y que abraza una estética que puedo asociar al concepto de "mugre" (Rodríguez, 2015) en tanto ese "hollín" presente en el cruce entre lo urbano y lo suburbano, a eso propio del territorio que se habita, y a las huellas (corporales, rítmicas, relacionales, territoriales) de esas luchas situadas.

Los estudios e investigaciones de Mariano Zarowsky (2003), Gabriela Bustos (2006), Maximiliano de la Puente y Pablo Russo (2007), y Clara Garavelli (2014) sobre el video militante en la Argentina durante los años noventa, son antecedentes fundamentales para este ensayo. En ellos se piensa al cine piquetero ligado a una resignificación del cine político de los sesenta-setenta, y sus modos de producción y distribución vinculados a la potencia democratizadora de las tecnologías audiovisuales en esos años. Estos estudios comparten además una exhaustiva cartografía de los grupos más relevantes que tenían vinculación con el movimiento piquetero. Sin embargo, desde mi perspectiva no llegan a profundizar en concepciones estéticas, tanto de sus modos de hacer como de la imagen propia del cine piquetero, aspectos en los que voy a enfocarme en este texto.

Los noventa: el piquete, los piqueteros (un poco de historia)

A mitad de la década de los noventa el proceso de desindustrialización[2] causado por los estragos de la política neoliberal implementada por el menemismo, trajo como consecuencia un fuerte proceso de desempleo y de precarización laboral que cambió rotundamente el panorama económico y social de la Argentina. En respuesta a dichas políticas neoliberales y los ajustes estructurales gubernamentales la protesta social

[2]En este caso, una desindustrialización dada por el despliegue de un "modelo financiero y de ajuste estructural", una desarticulación del área y abandono de estrategias de industrialización, una desregulación del mercado y numerosas privatizaciones de empresas públicas, así como una creciente dependencia externa y una extranjerización del poder económico, entre otras causas (Wainer, Schorr, 2022).

se agudizó, inicialmente en los poblados del interior del país en donde la presencia de las grandes empresas estatales resultaba indispensable para la población local, y que ante las privatizaciones —y por consecuencia los cortes masivos de fuentes laborales— su subsistencia económica corría un riesgo absoluto. Tales son los casos de las privatizaciones de Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) en Neuquén, Altos Hornos Zapla en Salta y grandes ingenios azucareros en Jujuy. Por esta razón, los trabajadores y la población en general empezaron a desarrollar nuevos métodos de luchas o de protesta social pensados como "una acción colectiva disruptiva y discontinua, desarrollada en espacios públicos por multitudes y otros actores sociales y políticos, para expresar malestar o descontento con normas, políticas, instituciones, fuerzas, condiciones sociales y políticas, etc." (Svampa, 2005, p. 518), entre los que destaca el piquete o corte de ruta.

El primer piquete o corte de ruta dentro de esta oleada de luchas se realiza a partir del 21 de junio de 1996 en Cutral Co y Plaza Huincul, provincia de Neuquén. Como una metodología popular frente a la desocupación feroz de ocho mil desempleados generados por la privatización de YPF en ambas ciudades —que en esos años sumaban 50 mil habitantes de población en general—. Ese primer piquete consistió básicamente en la instalación de barricadas ante la represión ejercida por gendarmería en medio de un paro general. A partir de aquellos acontecimientos el piquete queda asentado en todo el territorio argentino como un método de lucha que trasciende a los desocupados, para ser utilizado por diversos sectores y por variados objetivos y se empieza a generar una irrupción-contagio masiva de piquetes entre 1997 y 2001 (Zibechi, 2004). Los métodos piqueteros activados tanto en provincias del sur como del norte argentino se empiezan a irradiar por todo el país. Podemos imaginar un contagio surgido desde el interior del país al epicentro político del mismo.

En 1997 se realizan los primeros piquetes en el conurbano bonaerense en las localidades de Florencio Varela y La Matanza. Se estaba gestando "un nuevo movimiento social y emergían actores, como los piqueteros, que empleaban formas novedosas que desconcertaron a las autoridades" (Zibechi, 2004, p. 107). Por lo que la velocidad de la socialización del piquete rebasó todas las formas de cooptación y de represión estatal. (Colectivo Situaciones, 2002). Como mencioné líneas atrás, los piquetes fueron consecuencia de la descomposición industrial del país a causa de las privatizaciones estatales, gestados por los desocupados de diversos centros fabriles, que a su vez retomaron saberes de las luchas obreras de las décadas anteriores para reorganizarse territorialmente en contra de lo que Zibechi (2004) menciona como la batalla más dura: la disolución del lazo social.

Desde esos primeros piquetes, y en lucha directa contra la disolución del lazo social, se dan las primeras inserciones de videastas y cineastas registrando tanto los procesos organizativos internos como las protestas callejeras de diversos movimientos sociales, entre los que podemos mencionar Adoquín Video, Grupo Alavío, Colectivo Argentina Arde, Adoc (Asociación de documentalistas), Grupo Boedo Films, Cine Insurgente, Grupo Contraimagen, Indymedia Video (Venteveo video, Proyecto ENERC, Big Noise Tactical, NoTV video), Kino Nuestra Lucha, Ojo Obrero, Ojo Izquierdo (Neuquén), Wayruro (Jujuy), Santa Fe Documenta (Santa Fé), entre muchos otros.

Es importante mencionar que no podemos pensar a la lucha piquetera argentina —y en consecuencia al cine piquetero— como una masa homogénea. Las voces, las ideologías —que van desde tendencias de índole autonomista, hasta a aquellas de partidos de izquierda o centrales sindicales— y los diversos métodos y tácticas denotan una variedad múltiple, plural y heterogénea de experiencias. El movimiento piquetero es un verdadero "movimiento de movimientos". Como tal ha producido una auténtica revolución en cuanto a la percepción colectiva sobre las capacidades populares de crear nuevas formas de intervención social y política (Colectivo Situaciones, 2002). Al generarse por fuera de las instituciones

políticas y sociales tradicionales, la lucha piquetera constituye para Argentina una nueva forma de vinculación política, claramente ligada al "desprestigio de las organizaciones políticas tradicionales como producto de su incapacidad para reformular las condiciones de dominio del llamado capitalismo tardío o para producir modificaciones tendientes a mejorar las condiciones de existencia de enormes capas de la población" (Colectivo Situaciones, 2002, p. 91). Sus modalidades de organización —y por qué no decir, sus saberes— se basan en gran parte de los casos en formas autonómicas y horizontales; y la toma de decisiones se da en estado asambleario permanente.

¿El cine militante es el cine piquetero?

Podríamos decir, como es frecuente escuchar últimamente en diversos ámbitos, que "todo cine es político", pero el cine se vuelve militante —más allá del género— cuando hace visibles y explícitos sus objetivos de cambio social y toma de conciencia. Por lo tanto, mi interés es pensar el cine militante como un instrumento de las organizaciones políticas o movimientos sociales los cuales tienen variados objetivos concretos como la formación de cuadros, el desarrollo de niveles de conciencia, la contrainformación, la agitación etc. Es decir, que las películas militantes más allá de la ideología planteada debieran tener un desencadenamiento de acción política práctica en el espectador, sea parte de la organización o no.

Según Mariano Mestman (1999) son dos las características centrales que definen la práctica del cine militante: la *organicidad* respecto a fuerzas políticas comprometidas en un proceso de transformación social, y la *instrumentalización* de los films en ese sentido. Indudablemente esta definición se puede pensar muy exacta para los años sesenta, setentas —y por qué no, también los ochenta— cuando el cobijo organizativo de las estructuras partidarias marcaba el quehacer cinematográfico y la relación con la organización. Pero, ¿cómo podemos pensar este nuevo cine militante surgido en los años noventa, postcaída del horizonte socialista? Si bien estos nuevos colectivos se sienten herederos de la tradición del cine de los años sesenta y setentas, tienen un nuevo *ethos* militante —que desarrollaré más adelante— el cual sitúa sus prácticas tanto organizativas como estéticas en un lugar distinto al de la década larga.

En la poco nutrida bibliografía que existe sobre cine piquetero podemos reconocer un fuerte debate, que en ocasiones lo percibo como juicios de valor, respecto a lo que es o no es el cine piquetero. Por un lado, Maximiliano de la Puente y Pablo Russo (2007) expresan que no podemos pensar el cine piquetero como un género ya que dichas prácticas audiovisuales toman diversas posturas según cada uno de los colectivos. Por otra parte, Gabriela Bustos (2006), en una de las investigaciones más profundas sobre este tema, se aventura a definir el cine piquetero como una "agrupación de grupos o realizadores independientes de cine político con relación instrumental con movimientos y organizaciones de lucha" (p. 41). Por lo tanto, el cine piquetero, retomando palabras de Lorena Riposati de Cine Insurgente, no es el que hacen los piqueteros necesariamente, sino el que se realiza desde adentro, contando la realidad interna del movimiento (De la Puente y Russo, 2007).

Cabe resaltar que parte de los grupos de cine militante se han reivindicado o auto-asumido como cine piquetero realizando una traslación del concepto de cine militante o cine político al de cine piquetero, como un reposicionamiento del legado y las prácticas del cine de los años sesenta-setenta pero con un intento de vinculación directa con los nuevos sujetos de transformación social en aquellos años: los piqueteros. (Bustos, 2006; de la Puente y Russo, 2007). Así, en ocasiones se llega a considerar erróneamente como cine piquetero a un conjunto amplio de películas de cine militante contemporáneo que se realizó en esos años, que si bien abordaban una variedad de temáticas vinculadas a conflictos sociales, luchas de clases y derechos humanos, no estaba realizada en

cercanía a los piqueteros ni abordaba sus problemáticas puntuales, ambas características constitutivas de este tipo de cine. Quizás por el hecho de ser los piqueteros un ejemplo de lucha a seguir y por compartir una coyuntura de urgencia y un deseo de transformación, se relacionaban estas películas con el cine piquetero metiendo todo dentro de la misma bolsa.

Aun cuando existe una pluralidad de percepciones en relación con el cine piquetero y es imposible homogeneizarlo, hay una clara coincidencia entre las diversas perspectivas en que el cine piquetero constituye los únicos registros audiovisuales con una mirada antagonista de todo el proceso neoliberal iniciado desde mediados de los noventa, y que toman más fuerza a partir del estallido de 2001. Hay coincidencia asimismo en que el cine piquetero narra la realidad organizativa y de lucha desde adentro de los movimientos sociales y no como un mero testigo ocasional, sino todo lo contrario, ya que los colectivos audiovisuales mantenían una relación instrumental con los piqueteros en donde existían acuerdos, se compartían ideas y pensamientos comunes ejerciendo una narrativa cinematográfica adentro de la organización. Se vuelve indiscutible, exceptuando algunos casos, el hecho de que funcionaban de forma autónoma e independiente respecto al Estado, con procesos organizativos horizontales, y que sus objetivos consistían tanto en denunciar, activar procesos de memoria con relación al pasado reciente y difundir las diversas luchas sociales, así como propiciar el registro de actividades cotidianas como motor de luchas futuras.

Respecto a los destinatarios del cine piquetero podríamos decir que son tanto los partícipes de las diferentes luchas al interior de movimientos como las personas solidarias con estas reivindicaciones. Sin embargo, en este tema se plantean distintas perspectivas al respecto. Sergio Wolf, cineasta y crítico argentino abre la pregunta de para qué y para quién se hace este cine, y responde para "convencer al convencido o predispuesto a convencer". (de la Puente y Russo, 2007, p. 64). Para contrarrestar esta idea, podemos retomar las palabras de Claudio Remedi de Boedo Films quien expresa que "este cine tiene otro objetivo que es lograr que esta lucha triunfe, que obtenga solidaridad por parte de otros sectores" (de la Puente y Russo, 2007, p. 64).

Por último, el lugar de herederos del cine militante de la década larga en el que la nueva generación de cineastas militantes se sitúa —y que los estudios citados anteriormente han profundizado— no se puede pensar más que como una relación compleja que, desde mi punto de vista, tiene concordancias desde un plano netamente cinematográfico, pero se distancia enormemente en metodologías organizativas, de producción y de firma autoral. El cine piquetero indudablemente es parte de ese quiebre ideológico generacional que, si bien trae a su hacer algunas formas de aquellos años, se replantea y ejecuta otras nuevas ligadas directamente a las nuevas formas de organización popular de aquellos años, como podrían ser la auto-organización y la autogestión, vinculadas a las nociones de autonomía y horizontalidad que desarrollo a continuación.

El primer cine antineoliberal[3]

Los años noventa fueron en Argentina —como en toda Nuestra América— el campo de aplicación directa de una política neoliberal en su conjunto, que según los aparatos gubernamentales y empresariales constituía una doctrina del capitalismo para enfrentar las crisis económicas que el mismo capitalismo atribuye al populismo. Pero que al contrario, se trataba del fracaso socializante del capitalismo, entendiéndolo como fracaso a partir del proceso histórico de los últimos veinte años por el cual el capitalismo fue perdiendo exponencialmente —con crecientes dificultades de reversión de este proceso— la posibilidad de actualizar su promesa constitutiva y constituyente: la de asegurar, en un devenir políticamente liberal, formalmente democrático, socialmente incluyente y económicamente pródigo, la repro-

[3]Digo lo anterior sin omitir experiencias y luchas de la década de los ochenta que pueden reflejarse en películas como ***Las banderas del amanecer*** (1983) de Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, por mencionar algunas de ellas.

ducción social (Matellanes, 2000). Por lo tanto, a manera de crisis civilizatoria, "el nuevo proyecto estatal supone a corto plazo, la interrupción abrupta —ya no solo racionalizada, sino naturalizada ideológicamente— de los dispositivos de la propia reproducción social: el estado se desentiende progresivamente de poblaciones y territorios; en fin, de la cohesión social" (Colectivo Situaciones, 2002, pp. 21-22).

En ese espectro espacial y temporal en donde el mercado económico neoliberal exige la dispersión de los sujetos y reduce los lazos humanos a las categorías de comprador y vendedor, se genera este tipo de cine militante. Destaca por su fuerte carácter antineoliberal propio de las luchas globales de aquellos años y encuentra una gran potencia, no únicamente en su carácter estético y de producción, sino sobre todo en el aprendizaje de los saberes resistentes de los movimientos sociales y la reactivación de esa cohesión social perdida mediante la activación de vínculos afectivo-territoriales, que tanto el terrorismo de Estado en los años setenta-ochenta como el posterior neoliberalismo habían roto.

En numerosos estudios sobre procesos artísticos-políticos se han hecho equiparaciones o conexiones directas entre las prácticas de la protesta y la organización popular con las formas organizativas de los colectivos. En este caso particular, considero que los colectivos artísticos y comunicacionales se dejaron atravesar y/o se apropiaron de los aprendizajes y saberes que las experiencias piqueteras entregaban. Aun cuando ya existían formas de organización colectiva en ámbitos artísticos previos a la crisis, la urgencia económica y sociopolítica movilizó nuevos modos. Más bien, todas las formas de organización colectiva, tanto las prácticas de protesta popular como las formas de organización artística que se desarrollaban de diversas maneras hasta entonces, se vieron intensificadas al ser afectadas por la misma urgencia. En muchas ocasiones compartían espacios, consignas y se fueron tejiendo redes y conexiones; se fue desarrollando una movilización general empujada por la coyuntura. Desde la organización artística se gestó un intenso laboratorio de experimentación tanto en los modos de trabajar juntos, como en las formas en que se inscribía el reclamo en el imaginario social (Giunta, 2009). Sin embargo, podríamos afirmar que estos nuevos modos incorporaron —es decir, hicieron cuerpo, encarnaron— claros elementos y estrategias de las formas de organización, lucha y protesta popular en esos años, respondiendo a un contagio y una necesidad compartida de presencia social y política. Conforme fue avanzando la década, los grupos y colectivos de cine piquetero comenzaron de a poco a enunciar y nombrar sus prácticas, entonces empezaron a reaparecer en el escenario político los conceptos de autonomía y horizontalidad. Pondré atención brevemente a estos conceptos ya que considero que a nivel generacional y como pensamiento-práctica antineoliberal tuvieron una fuerte trascendencia en la conformación ideológica de aquellos años.

Zibechi (2004) menciona que su presencia en ámbitos organizativos podría pensarse ligada a un rechazo o negatividad respecto a los procesos políticos pasados que basaban su organización en dinámicas de verticalidad, las cuales en inicio simplemente servían para apartarse de las prácticas jerárquicas de la izquierda tradicional. Un desmarcaje entendible después de la caída del campo socialista en Europa, dado que el horizonte revolucionario se pensaba como perdido y se inició una fuerte crítica a los procesos burocráticos en esos países. Además de este rechazo de los métodos jerárquicos de organización seguramente incidieron otros factores que llevaron a que estos conceptos de autonomía y horizontalidad habitaran los procesos organizativos. Uno de ellos podría ser el "mandar obedeciendo"[4] zapatista, el cual se regó como concepto en gran parte de las luchas sociales "desde abajo" en Latinoamérica.

[4]Según la visión y la práctica zapatista, el pueblo tiene en todo momento la facultad de revocar al mandatario que no cumpla con su función a cabalidad. El gobierno obedece a las necesidades de cada comunidad o localidad sin decidir cuál es la mejor forma de vivir nuestras vidas, simplemente cumpliendo con organizar y planificar. Quien manda, obedece la voluntad del pueblo.

Inicialmente, en los grupos de cine como en los mismos movimientos sociales de los años 60, 70 y 80, se pensaba la autonomía como el espacio donde nadie ajeno podría intervenir, impidiendo así su desarticulación. Gradualmente se fue reflexionando sobre esa idea, concibiendo que lo verdaderamente autónomo era la posibilidad de hacer cosas distintas a los antecesores, procesos diferentes de organización y lucha. No como una negación del pasado, sino más bien aprendiendo de él. "Una buena muestra de autonomía sería llevar hasta el final la concepción no instrumental de la organización y la lucha" (Zibechi, 2004, p. 98)

En cuanto a la horizontalidad, Zibechi (2004) expresa que era simplemente un método de trabajo: un mecanismo o herramienta para asegurar una democracia participativa. Igualmente, como sucedió con lo relativo a la autonomía, conforme avanzaba la década las organizaciones iban reflexionando al respecto y se gestaban o aparecían nuevos entendimientos que se iban contagiando a nivel social. La visión más interesante que encuentro sobre la horizontalidad es la que hace H.I.J.O.S.[5] después de una división a fines de 1999. Justamente una parte del grupo expresaba que la horizontalidad es la imagen de la sociedad que busca, porque las organizaciones expresan en su forma de trabajar el norte al que quieren llegar. Una típica postura con relación al contenido y la forma. Es decir, los temas trabajados por las organizaciones son igual de importantes como las formas en que se realizan y los acuerdos a los que se llegan. No pensar en el futuro como un horizonte de cambio, sino anclarse en el presente y cambiar desde este momento; vivir como soñamos.

Sobre estos conceptos de autonomía y horizontalidad, que son los cimientos de este cine antineoliberal, encuentro en una publicación del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) de San Francisco Solano, Lanús y Almirante Brown —todas localidades del sur del conurbano bonaerense— una de las más interesantes reflexiones para entender cómo estos conceptos marcaron los procesos organizativos de gran parte de la sociedad argentina, entre ella los colectivos de cine piquetero gestados al calor de la protesta. El MTD considera que existen tres criterios que desde su perspectiva son nuevas formas de construir un cambio social y se inician desde la organización a pequeña escala: la horizontalidad, la autonomía y la democracia directa. Ellos definen la horizontalidad como la no existencia de dirigencia "ni presidente ni secretario general, sino coordinadores de tareas"; y la autonomía como "la independencia de partidos políticos, centrales sindicales e iglesias, para no quedar enredados en intereses ajenos a nuestras auténticas necesidades como pueblo". (Zibechi, 2007, p. 137). Dentro de esto podemos ver una cualidad más estratégica, y es el hecho de no querer depender eternamente del Estado ni de las élites. En cuanto a la horizontalidad, la cuestión es simple y sin rodeos, rechazan la existencia de dirigentes. Una fórmula hacia adentro, la horizontalidad hacia adentro. Una organización sin dirigentes (y por lo tanto sin dirigidos).

En esos años, en donde la Argentina estaba rotundamente fragmentada por el neoliberalismo y que en grandes sectores de la población la cultura del individualismo y el aspiracionismo económico se instalaba, se estaba construyendo a su vez un cruce intersocial que generaba puentes entre los sectores sociales dando consigo la procreación de un nuevo *ethos militante* en el país. Ese nuevo tipo de militancia involucraba a jóvenes que pertenecían a la clase media y media baja a la protesta social. Como menciona Svampa (2011), se empieza a dar una especie de viaje ritual iniciativo de jóvenes de clase media al involucrarse en movimientos populares. Ese contacto interclase, generador de ese nuevo *ethos militante* como fuerza política desde abajo, se alimentaba en gran medida de cuestiones de territorialidad, carácter asambleario, defensa de autonomía y horizontalidad. Ese nuevo *ethos militante* presenta una rebelión juvenil ligada a la liberación corporal. Zibechi

[5]H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una organización argentina de derechos humanos fundada por descendientes de desaparecidos durante la última dictadura militar, que lucha por la memoria, verdad y justicia, y busca la identidad de los niños apropiados.

(2004) menciona al respecto que, si bien la militancia obrera de décadas atrás se sublevaba contra la disciplina fabril, esta nueva militancia se rebelaba contra la domesticación y moldeado de los cuerpos por parte del poder, por lo que tenía una profundidad como no puede tenerla una rebelión basada en la conciencia. Esta generación de jóvenes no aspiraba a la continuidad laboral en los centros fabriles donde se desempeñaron sus padres, pero tampoco conseguían empleos de acuerdo a su nivel de estudios, constituyendo uno de los sectores más afectados durante el menemismo.

Podemos establecer entonces que en los colectivos de cine piquetero existen ciertos rasgos comunes que conforman lo que podemos denominar una esencia antineoliberal, que más allá de variaciones en procesos puntuales de organización, de financiamiento o del uso de tecnologías audiovisuales, en todos los casos coinciden en dinámicas de producción basadas en el consenso, en un funcionamiento en red que aboga por una autonomía económica y un rechazo absoluto al financiamiento condicionante. Por lo tanto, la autoorganización y la horizontalidad de los colectivos se materializa en la rotación y variación de las actividades de los miembros buscando siempre una eficacia política en su hacer cinematográfico.

La imagen audiovisual piquetera: cámara encarnada e imagen tosca

Es paradójico pensar que en la vorágine neoliberal que se vivía en esos años, en donde el "tipo de cambio artificial" propio del modelo de convertibilidad que impuso el gobierno de Menem generó el abaratamiento de los costos tanto de equipos videográficos como de producción, se haya originado una "masificación" en el acceso a cámaras y computadoras con software para editar video, que simplificaba en gran medida la realización audiovisual. Esa mayor accesibilidad impulsó a que el formato del video se integre a las luchas sociales y marcó a su vez una estética propia del lenguaje del video. Si bien se dio un crecimiento exponencial de videastas, es cierto que la democratización del lenguaje el video no se dio de igual forma exponencial, debido a que la tecnología requiere capital, y por lo tanto nunca es igualmente distribuida o apolítica (Fiske, 2002).

Se ha mencionado mucho sobre la extensión de la sociedad televisada gestada en los noventa en donde la realidad ocurría dentro del aparato televisivo y fomentaba deseos aspiracionistas e individualistas. Pero esa gestación de un lenguaje audiovisual propio del video que llevaba a una hipervisibilización de las imágenes de protesta generadas por colectivos audiovisuales constituía una fisura en el sistema neoliberal. Si bien la referencia estética formal de los colectivos de cine piquetero era en su mayoría —como mencioné anteriormente— el cine militante de la década larga, esta sociedad sumamente televisada hizo que se gestara una estética *amateur* ligada directamente a nociones de veracidad, realismo, espontaneidad y frescura que sobresalen en muchos de los materiales de los colectivos.

Existe una concordancia entre los colectivos y es que hay un acuerdo político antes que estético. Como menciona Claudio Remedi de Boedo Films: "Creamos una estética a partir de las dificultades productivas" (de la Puente y Russo, 2007, p. 42). La mirada generalizada —ayudada en gran parte por la tecnología del video— está puesta en la inmediatez e instantaneidad de sus creaciones audiovisuales para que de esta manera se logre una mayor distribución tanto al interior de los movimientos sociales como con círculos solidarios a estas luchas.

El audiovisual piquetero utilizó diversos de formatos de video tanto analógicos como digitales tales como: VHS, S-VHS, VHS-C, BETACAM, Digital 8, DVCam y Mini DV. Aun con esta variabilidad de formatos que convivían no existió una búsqueda de innovación tecnológica respecto a las cámaras con las que se grababa. Al contrario, podemos encontrar ejemplos en los primeros años del siglo XXI de producciones que utilizaron formatos de VHS o Digital 8, cuando a la par ya se estaba utilizando el Mini DV. ¿Se podría pensar el uso

de estos formatos como un desinterés a una construcción estética? Horacio Legrás (2018) expresa que hay una falta de ambiciones formales del cine piquetero, así como un desprecio por la estética, postura que había sido central en el cine como acción revolucionaria en el pasado. Más allá del acceso o no a las herramientas audiovisuales, que definen en cierto punto la cuestión formal de la imagen audiovisual piquetera, encontramos una reivindicación al cine pobre, a la rotura de la imagen, lo que podemos denominar como imagen tosca que detallaré más adelante.

Así, se van constituyendo rasgos estilísticos muy propios. Por ejemplo, el realismo, la espontaneidad, el registro directo. Este último proporciona una cadencia propia del acto de filmar, de una cámara encarnada que acompaña como se acompaña a los compañeros. También se deja ver esto en los registros de cortes de ruta o enfrentamientos policiales donde hay mayoritariamente tomas de espaldas de los compañeros, en un claro posicionamiento de estar de su lado. Esto parecería más una cuestión logística y/o de seguridad, pero trasciende lo meramente operativo. Algunos cineastas piqueteros alguna vez me narraron de manera informal que lo importante es el hombro a hombro con los compañeros, que siempre registrarían desde ese lado aun sabiendo que del otro lado el encuadre sería mejor. Serían las espaldas o los rostros de cerca de sus compañeros, pero nunca se podrían situar del lado de la policía para obtener una linda toma. Aunque también podemos pensarlo como disciplina organizativa. "De este lado cortamos nosotros, de este lado" dice mediante un grito un piquetero al compañero que tiene la cámara al finalizar el documental ***El Rostro de la Dignidad*** (2001) del Grupo Alavío.

Otras reflexiones interesantes en cuanto al posicionamiento y al contenido y la forma al momento de filmar las protestas sociales son las que realizan, por un lado, Fabián Pierucci del Grupo Alavío cuando menciona que en momentos de represión si es necesario se deja la cámara o no se prende para poder realizar alguna otra acción importante para el colectivo. Y, por otro lado, Victorio de Ojo Izquierdo expresa que se debe tener "un ojo en el *viewfinder* y el otro en los gases y las balas de plomo que estaban tirando" (de la Puente y Russo, 2007).

Podría referirme entonces a la imagen elaborada en estas películas, como "imagen tosca" o "pobrísimo de la imagen", en afinidad con los planteos de Hito Steyerl en su ensayo *En defensa de la imagen pobre* (2014). Uso la idea de la tosquedad de la imagen en analogía con aquel hacer artístico que basa su práctica en los impulsos instintivos, que utiliza las herramientas y los materiales que tiene a su disposición y que parte de postulados ideológicos sólidos que consideran la nitidez y la prolijidad de la imagen como propias del aburguesamiento de la misma. Mis referencias directas para la elaboración del concepto parecen evidentes. Por un lado, lo que Karl Marx llamaba el comunismo tosco[6] en el Manifiesto Comunista, y por otro, —más ligado a nuestros contextos— la ideología del pobrismo[7] puesta en marcha por el guerrillero mexicano Lucio Cabañas a fines de los años sesenta, principios de los setenta.

La utilización de imágenes pobres o toscas como postura pragmática e ideológica en el cine político toma potencia a finales de la década de los años sesenta cuando desde la Cuba revolucionaria Julio García Espinosa escribe el manifiesto *Por un Cine Imperfecto* (1973), un texto clave del recién gestado —en ese momento— movimiento del Tercer Cine Latinoamericano. Esa búsqueda de la imperfección en el cine revolucionario de la que habla García Espinosa, toma fuerza porque, según él, un cine perfecto —técnica

[6]"Era un comunismo rudimentario y tosco, puramente instintivo; sin embargo, supo percibir lo más importante y se mostró suficientemente fuerte en la clase obrera para producir el comunismo utópico de Cabet en Francia y el de Weitling en Alemania. Así, el socialismo, en 1847, era un movimiento de la clase burguesa, y el comunismo lo era de la clase obrera" (Marx y Engels, 2013, p. 32).

[7]Alberto Hijar en la charla "Pobrismo y Comunismo" (2015) define al pobrismo como una dimensión sentimental, eticista de los individuos que están por la justicia y la equidad. Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=RdkaQt3x0Bs

y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario. Dicha imperfección como propiedad revolucionaria, dice Steyerl (2014) en relación a las ideas de García Espinosa: "será popular pero no consumista, comprometido sin volverse burocrático" (p. 41).

Muchos discursos actuales argumentan que un cine político y popular a la vez se puede generar desde una imagen estilizada técnicamente ya que la democratización de los medios y el acceso cada vez más simple a tecnología de punta lo permitirían. Desde esta perspectiva no habría una oposición entre hacer cine político, militante y popular y usar tecnologías de avanzada y una imagen de alta calidad. Desde mi óptica eso es una falacia, ya que la mayoría de los colectivos no tenían acceso a tecnología de punta, y la estética construida no se alineaba para nada con esa supuesta democratización ni con imágenes estilizadas. Sino todo lo contrario, activaban modos de hacer y componer ligados, como expresaba anteriormente: a la imperfección, a lo popular, al hacer con lo que se tiene, y no solo al uso de una imagen tosca, sino también a la politicidad de la imagen tosca cuya fuerza rebelde se encuentra en el ideologizar a través del hacer, en promover el registro tosco, la edición tosca, la distribución por cualquier canal posible.

En ese sentido, en el documental ***La bisagra de la historia*** (2002) de Venteveo[8] existe todo un postulado ideológico y tecnológico con relación a la distribución y circulación de sus materiales. El material inicia con una placa de fondo celeste muy a la usanza de la estética televisiva que dice "Permitimos y promovemos la distribución de este material dentro de la Argentina. En el resto de los países sugerimos y aceptamos donaciones económicas para continuar nuestro trabajo" e incluyen su mail de contacto. Al final de la película cierran con una placa que expresa: "Que este video no quede estancado. Que circule de mano en mano. Cual mate amigo. Es nuestra mejor difusión. Gracias". Por último, muestran una gráfica pro-piratería de instrucciones de copiado del material. La necesidad de un televisor, dos videograbadoras y dos cables RCA-RCA. La política reside en los modos de producción, distribución, y recepción... y en su estética.

Mugre

Rodríguez (2015) elabora inicialmente su noción de "mugre" a partir de una anécdota del compositor y bandoneonista argentino Aníbal Troilo. Un joven cantante fue a probarse a la orquesta de Troilo y, después de escucharlo, el mismo Troilo le comentó: "Sí pibe, cantás bien, pero te falta mugre". ¿Qué sería la mugre? ¿A qué se refiere?

En su estudio comparativo, Rodríguez (2015) expresa que "la tierra no ensucia al ser pura, es la huella que la naturaleza deja en los cuerpos, pero los residuos del trabajo urbano sí". Eso constituye la "mugre". Como dice la letra del tango de Raimundo Rosales:

> *Un tango que explote metiéndose en la mugre,*
> *que me hable del hambre de un tiempo que se pudre.*
> *De gente sin nada que duerme en la vereda,*
> *de sueños que emigran y sueños que se quedan.*
> *De bronca en las plazas, memoria en las heridas,*
> *de historia que llama y se mete en la vida.*

Si bien Rodríguez (2015) toma esa noción del ámbito popular, contracultural y callejero del tango para elaborar sus análisis sobre las corporalidades de los actores populares argentinos, en nuestro caso nos interesa como referencia metafórica con relación al cine piquetero. Cómo esa mugre se traduce "en un ritmo y en una cadencia que a veces huyen del ritmo de la ciudad y otras lo reproducen, pasando del lamento evocativo al tono desafiante o irónico, de la risa a la mueca y al llanto" (p. 46) ¿Qué sería asociar la mugre al cine piquetero? ¿Cuál es la huella, cuál el hollín —y no la tierra—, los residuos que se hacen presentes en estas construcciones estéticas y sociales?

[8]Este colectivo pertenecía a la plataforma Indymedia Argentina.

Como elementos base de esta relación metafórica podemos determinar que el cine piquetero está ligado a la ciudad, al espacio suburbano, o más precisamente a los cruces entre lo urbano, lo suburbano y a veces lo rural. Aun en los casos en que la actividad piquetera se desarrolla en pequeños pueblos esta no suele vincularse de manera directa a actividades agrarias sino más bien a la producción industrial.

Tanto en las imágenes generadas en los documentales relacionados a los primeros piquetes en las puebladas de Cutral Co y Plaza Huincul en el sur argentino, como en los de Tartagal y Mosconi en la provincia de Salta, podemos observar esa noción del terreno filmado. Pero toma mayor relevancia en las películas que retratan el movimiento piquetero en el conurbano bonaerense, ahí es donde se hacen presentes las tomas de tierra, los cortes de ruta, las asambleas y las corporalidades piqueteras. Allí emerge la noción de "mugre", que desde la perspectiva de Rodríguez (2015) "es la propia de la vida y los trabajos urbanos, pero también es la mugre del *hondo bajo fondo donde el barro se subleva*"[9]. Podríamos decir que hay una relación directa entre la idea de mugre y el terreno que se habita, que se apropia.

En el caso de la lucha piquetera en el conurbano podemos afirmar que el terreno consiste en el espacio a habitar que se desea permanentemente y que eventualmente se ocupa mediante tomas para vivir en él. ¿Cómo aparece el terreno en el cine piquetero? ¿Cómo se filma?

En el documental ***Compañero Cineasta Piquetero***[10] del colectivo de colectivos Indymedia Argentina[11], el registro audiovisual del terreno se da con base en un reconocimiento territorial logrado mediante planos generales y acercamientos de cámara al lugar donde están asentadas las tomas de tierra. Esto se acompaña en muchos casos con descripciones orales que narran cómo eran los terrenos antes de la toma, el momento de ésta, el interés de acrecentar la tierra poco a poco, y cómo fue el armado de las viviendas dentro de las tomas, los materiales que utilizaron —chapas y chatarra principalmente—, etc.

Asimismo, el terreno va ligado indisolublemente a los cuerpos de las compañeras y los compañeros parte de la organización. En muchos casos, la cercanía y la intimidad que se logra con la cámara potencializa el reconocimiento grupal, en un interés profundo de mostrar a los y las compañeras. En ***Compañero Cineasta Piquetero***, el compañero piquetero quien graba y narra la película en distintos momentos, se centra en retratar a sus compañeros, "Este vecino hace mate […] aquí vemos a Mingo y Roxana". Igualmente registra una charla distendida entre compañeros. La relación entre ese espacio de tierra recién tomada y los cuerpos de sus compañeros y compañeras es clave para entender ese anhelo de construcción de un territorio propio.

Cuando se registra el terreno existe un evidente halo de esperanza organizativa de modificarlo. El compañero cineasta piquetero muestra continuamente durante el documental la chatarra y las aguas negras que están en su terreno, estableciendo que ese espacio será un pulmón verde, un nuevo mundo. Se muestra la carencia y la miseria siempre acompañada de reflexiones de aliento, dejando en claro que "en algún futuro" se logrará mediante la lucha.

Podemos encontrar entonces en la mugre del cine piquetero tres sentimientos o pasiones claves, que debido a las dimensiones de este texto describiré brevemente. El "desafío" y el "lamento", propuestos por Josefina Ludmer (1988) en su tratado sobre el género gauchesco, y sumo la noción de "gastada o verdugueada".

[9]La frase "hondo bajo fondo donde el barro se subleva" pertenece al tango *La última curda* (1956), de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo.

[10]***Compañero Cineasta Piquetero***, desarrollado por Indymedia Argentina como parte del Proyecto ENERC es parte de un proceso pedagógico audiovisual que el colectivo desarrolló en vinculación directa con el MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados) de Lanús. El proyecto tenía la intención de acercar las herramientas audiovisuales a los propios piqueteros.

[11]Indymedia Argentina surge en abril de 2001 meses previos a la revuelta del 19 y 20 y era parte de la red global Indymedia. Estaba integrada por distintos grupos (Venteveo video, Proyecto ENERC, Big Noise Tactical, NoTV video) y diverxs realizadorxs independientes.

El "lamento" va ligado a la presencia permanente de barrios que sufren, a la exclusión y la falta de trabajo, a mostrar una sociedad que se ha unido por la miseria, dejando en claro que su lucha no es por ellos mismos, sino que es por la familia, por los pibes y las pibas. Este sentimiento toma más fuerza por obvias razones en los momentos de represión y muerte. Las imágenes en ***La Batalla de Salta*** (2001) del grupo Contraimagen, donde el pueblo en general acompaña los funerales de dos de los piqueteros mencionados anteriormente son un ejemplo de esta idea. Asimismo, podría vincularse esta noción o este afecto con un deseo de transformación que les moviliza, con soñar un mundo distinto y luchar por él.

El "desafío", es también una constante en las producciones audiovisuales piqueteras. Existe un desafío permanente ante la intimidación y el hostigamiento policial, una señalización permanente de las dependencias policíacas como motor de la represión estatal. A su vez ese desafío se convierte en acción y se hace visible en innumerables imágenes de enfrentamientos con la policía y la gendarmería, en los intentos de incendiar municipalidades, en los cortes de ruta o en las manifestaciones que se dan en Capital Federal, donde la protesta se vuelve acción directa con pintadas callejeras y rompimiento de vidrios en dependencias estatales y corporaciones económicas. Una reflexión interesante al respecto es la que hace un piquetero con el rostro cubierto con una kufiya palestina sentado en pleno corte de ruta:

los primeros quince, veinte segundos del corte lo que se siente es una profunda sensación de libertad […] y después con el tema del enfrentamiento con la policía, bueno, además de la adrenalina, es como una contradicción la cuestión de tener una adrenalina muy fuerte y una frialdad también […] y decir, bueno acá me la juego, acá es la cabeza de él o la mía. El golpe que le dé se lo tengo que dar bien, porque es él o yo (***El Rostro de la dignidad***, 2001).

Por último, podemos observar la idea de "gastada o verdugueada" como acción de burlar, atormentar o humillar a alguien verbalmente mediante gesto bromista o socarrón. Podemos observar diálogos en los cortes de ruta donde los piqueteros verduguean permanentemente a la policía, en un tono surgido de ámbitos populares muy afincado en Argentina, que no profundizaré en este texto. Esa gastada o verdugueada también podemos percibirla al interior del movimiento. "Llegaron las tortugas ninja", dice un piquetero con sus compañeros al momento que el camión en donde se transportan llega al piquete.

Mugre es también la música que se oye en las calles del barrio. El espectro sonoro del cine piquetero está marcado indefectiblemente por un crisol de sonoridades que van desde la cumbia, el cuarteto, el rock chabón y el folclor, hasta la canción de protesta de décadas pasadas y los propios cánticos piqueteros. En consonancia, es también una cadencia o temporalidad asociada a dicho espectro sonoro.

Un ejemplo de esto sucede en los primeros minutos de ***El Rostro de la Dignidad*** en donde al momento de iniciar una marcha, resuenan los emblemáticos "*Olé, Olé....Olé Olé Olá",* seguido de *"La Argentina Piquetera, La Argentina Organizada"* y "*Pi-que-teros Carajo, Pi-que-teros Carajo",* mientras compañeros y compañeras se desplazan sobre una avenida. En la imagen se genera una cadencia al acompañar el recorrido en la duración del canto —el cántico dura lo que tenga que durar, igualmente la imagen— y por ende los cortes de ritmo frenético no son necesarios, ni tampoco propios. Esto también se observa en el baile. En la misma película de Alavío podemos ver que después de una larga jornada de corte de ruta y ya casi llegando el anochecer tres parejas bailan en medio del piquete al ritmo de la icónica canción *Por lo que yo te quiero,* en la versión de Walter Olmos. Existe una cadencia en la forma de filmar que respeta la acción propia del baile, esa naturalidad del encuentro de los cuerpos, la distancia entre los compañeros. La temporalidad ligada a la música y la corporalidad del baile se vuelve el tiempo propio del cine piquetero.

Reflexiones finales

Sería fácil y poco profundo pensar que el cine piquetero es aquel cine en donde se observan cortes de ruta, piquetes, asambleas, capuchas, palos, barro, llantas, gasolina, llamas, ollas populares, represión, disparos, gases lacrimógenos, vidrios rotos, pintas, etc. El cine piquetero es eso y mucho más. Es un cine que buscó acompañar procesos sociales que pulsaban un cambio social profundo con base en una dignidad y orgullo de lo que es ser piqueteros. En él, existe una configuración de imaginarios asociados a un futuro por venir, basado en un impulso colectivo de concretar un cambio social; la construcción de ese mundo nuevo con el que se sueña, y que a su vez se sabe que ya no es para ellos, sino que se lucha para las pibas y los pibes. Un impulso colectivo de concretar un deseo a través del acto de conocer y actualizar el pasado y de imaginar otro futuro posible, lo que Rivera Cusicanqui denomina *ch'amancht'aña* (2015, p. 9). En estas luchas se presentan imaginarios y anclajes directos con las luchas pasadas de abuelas, madres y padres, obreros y campesinos, en donde dicha memoria no resulta un acto de nostalgia sino una liberación y despertar de la vida.

El cine piquetero constituyó una experiencia que no solo recuperó la función social y política del cine, sino que reinventó las narrativas respecto a los sujetos de lucha y renovó los circuitos de sociabilización de estas películas. Es un cine inserto en la tradición de los oprimidos —en términos de Walter Benjamin[12]— que teniendo como referencia el primer punto del Manifiesto de la red de resistencia alternativa creado en 1999[13], resistía creando.

Hoy, a una distancia de más de veinte años, en un país que se desmorona por políticas económicas liberales nuevamente, ahora del peluca Milei, ¿cómo anclar estas experiencias estéticas al presente? Las experiencias audiovisuales piqueteras son una luz tanto estéticamente como en su relación organizativa. Creo que toca rever ese cine sin la idea de la derrota o la desarticulación, sino reverlo como encuentro entre las generaciones pasadas, la nuestra y la futura.

Para concluir, el cine piquetero, como parte de la sociedad argentina, abogó por reencontrarse generando un entramado de cuerpos que abandonaron la noción individual de creador, condenando tanto al terrorismo de estado vivido en años de dictadura como los estragos del neoliberalismo que generaron una descomposición del tejido social. Un entramado de cuerpos que componían una coreopolítica[14], una organización de cuerpos creando otro orden distinto al establecido, encarnando una potente estampida afectiva y visceral.

[12]Partiendo de las nociones trabajadas en *Las Tesis sobre filosofía de la historia* (1940).

[13]Este manifiesto está firmado por: Colectivo Situaciones (Argentina), Asociación Madres de Plaza de Mayo (Argentina), Colectivo Amauta (Perú), Malgré Tout (París-Francia).

[14]La coreopolítica es un término propuesto por André Lepecki, en referencia a dinámicas coreográficas o de organización de los cuerpos que transforman los espacios de circulación y los repartos cinético-perceptivos en lugares donde los sujetos pueden manifestarse y expresar disenso frente al régimen establecido. Este concepto surge en oposición con el término coreopolicía, vinculado a dinámicas de vigilancia y control, siempre cinético-perceptivas, ya que regulan los movimientos y establecen lo permitido y correcto en la circulación, además de controlar la distribución de la percepción, decidiendo qué puede ser visto y qué no (Lepecki, 2019).

Bibliografía

Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate: Acerca del videoactivismo contemporáneo,* La Crujía, Buenos Aires.

Colectivo Situaciones. (2002). *19 y 20 Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: Ediciones De mano en mano.

de la Puente, M. y Russo, P. (2007). *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Buenos Aires: Tierra del Sur.

Garavelli, C. (2014). *Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero.

García Espinosa, J. (1996). *Por un cine imperfecto, en la doble moral del cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores.

Guinta, A. (2009). *Poscrisis: Arte argentino después del 2001.* Buenos Aires: Siglo xxi. Holloway, J. (2011). *Agrietar el capitalismo: el hacer contra el trabajo*. Buenos Aires: Herramienta.

Fiske, J. (2002). *Television culture* (2ª ed.). Routledge.

Legrás, H. (2018). Militant cinema and the struggle against neoliberalism in Argentina. En M. y. (eds.), *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (pp. 204-222). ee.uu.: Routledge.

Lepecki, A. (2019). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. En B. Hang y A. Muñoz (eds.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 221-254). Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Ludmer, J. (1988). El género gauchesco: Un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Libros Perfil.

Marx, C. y Engels, F. (2013). *Manifiesto del Partido Comunista*. España: Fundación de Investigaciones Marxistas fim.

Matellanes, M. (2003). *Capitalismo siglo xxi. La impostergable alternativa. ¿Imperio hobbesiaono o multitud spinozista?* Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.

Mestman, M. (Coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid: Akal.Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen,* 1a edición, Tinta Limón, Buenos Aires.

Rodríguez, M. (2015). El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización. En S. Sureda-Cagliani, *Representaciones estéticas en Argentina y el Río de la Plata siglos xix, xx, xxi Política, Fiestas y Excesos* (pp. 35-48). Francia: Presses Universitaires de Perpignan.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Svampa, M. (2011). Argentina, una década después. Del que se vayan todos a la exacerbación de lo nacional-popular. *Revista Nueva Sociedad*, (235), 17-34.

Wainer, A. y Schorr, M. (2022). La desindustrialización argentina en el largo ciclo neoliberal (1976-2001): una aproximación a la trayectoria de las clases y fracciones de clase. *América Latina en la Historia Económica*, *29*(2), 1-22.

Zibechi, R. (2004). *Genealogía de la revuelta. Argentina: la sociedad en movimiento*. México, D.F.: Ediciones del FZLN.

Filmografía

Grupo Alavío. (2001). ***El Rostro de la Dignidad***. Argentina.

Grupo Contraimagen. (2001). ***La Batalla de Salta***. Argentina.

Indymedia Argentina. ***Compañero Cineasta Piquetero***. Argentina.

Venteveo. (2002). ***La bisagra de la historia***. Argentina.

Edén Bastida Kullick. Artista visual, investigador y docente. Trabaja los cruces del arte y la política desde el audiovisual en múltiples formatos, las intervenciones en espacio público y la imprenta tipográfica. Doctor en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Investigador del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (UV) y Miembro del Sistema Nacional de Creadores 2020-2023.

Cinectividad: fortalecimiento de lazos sociales a través del cine comunitario en San Basilio de Palenque

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

John Jaime Hurtado Cadavid

hurtadocadavid.1@osu.edu

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

Fecha de recepción
marzo 19, 2025

Fecha de aprobación
diciembre 9, 2025

Fecha de publicación
enero - junio 2026

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i32.473

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

Palabras clave / Medios audiovisuales, Cultura popular, Cine alternativo, Cultura afrodescendiente, Territorialización.

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

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

Saberes tradicionales
(Colectivo Kuchá Suto, 2012).

Introducción

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

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

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

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

Relevancia del cine comunitario

Martín Barbero (1987) en su estudio sobre las mediaciones analizó cómo en los años treinta, particularmente en México y Argentina, "al cine se le encarga darle imagen y voz a las identidades nacionales. Y al cine irán las masas populares no tanto a divertirse como a 'experimentar con su vida cotidiana'; a ver 'reiterados sus códigos de costumbres'" (p. 211). A través del melodrama y de la masificación de comportamientos considerados representativos de la nación, el cine industrial consolidó una unificación discursiva que priorizó imaginarios urbanos sobre las formas de vida campesinas e indígenas, reforzando así lógicas hegemónicas de representación. No obstante, a partir de los años sesenta y setenta surgieron intentos de disputar este régimen desde la práctica cinematográfica misma. El Nuevo Cine Latinoamericano consolidó un marco más amplio de experimentación estética y política, orientado a problematizar la representación cultural desde perspectivas críticas y comprometidas con los sectores populares. Directores como Fernando Solanas y Octavio Getino en Argentina, con ***La hora de los hornos*** (1968), y Glauber Rocha en Brasil, con su Cinema Novo, exploraron un cine que articulaba reivindicación social, denuncia política e innovación formal, cuestionando tanto las narrativas hegemónicas como los modos de producción industrial. Estas prácticas compartían con el cine colaborativo temprano la intención de dar voz a comunidades históricamente marginalizadas, aunque operaban a escalas nacionales y continentales, integrando debates ideológicos y estéticos que trascendían lo local.

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

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

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

A diferencia de otras artes colaborativas, el cine exige estructuralmente la participación de múltiples personas, pues su producción integra guion, dirección, actuación, operación técnica, edición y exhibición. Cada una de estas fases requiere una coordinación sostenida entre personas con distintas habilidades, saberes y sensibilidades, lo que convierte al cine en un arte intrínsecamente interdependiente que genera un producto perdurable y móvil. En el cine comunitario, dicha exigencia se amplifica: además de coordinar tareas creativas y técnicas, la producción abre espacios de deliberación política, socialización y construcción de acuerdos, funcionando como un catalizador de vínculos sociales y de creación compartida de sentido.

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

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

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

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

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

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

Tomadas en conjunto, estas perspectivas delinean un marco teórico en el que el cine comunitario aparece simultáneamente como arte, estética política y proceso relacional. Esto pone en evidencia que en el cine comunitario existe una articulación de personas, instituciones y saberes en un entramado creativo que se diferencia en cada colectividad; es "un cine que permite ser y hacer, un cine vivo y vivificante" (Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y El Caribe, s.f.). Con ello, se posibilita un sistema de análisis basado en el territorio y en lo que las comunidades, con sus saberes tradicionales, aportan a las prácticas cinematográficas. Sin embargo, si bien estas posturas permiten estudiar las estructuras y redes que confluyen en la ideación, formalización y despliegue del cine comunitario, considero que el análisis de los impulsos internos que fomentan esas organizaciones requiere de un estudio particular y de nuevas categorías que respondan a los procesos relacionales por medio de los cuales se imaginan y desarrollan ciertos temas en un territorio específico. Para exponer este impulso interno, la propuesta de este texto es enlazar el cine comunitario con el territorio y luego argumentar a favor de la unión de puntos nodales en las temáticas de ciertos videos del colectivo *Kuchá Suto* de San Basilio de Palenque para conducir un proceso de conectividad en la comunidad. Al análisis de estas conexiones a través del cine se le denominará un proceso de cinectividad.

Cine comunitario y territorio

Un potencial del cine comunitario es que posibilita congregar una colectividad para exponer sus contextos, visiones sobre sí mismos y sus conexiones con sus territorios, erigiendo formas de mediación arraigadas en lo local, lo que tiene en cuenta una "dimensión relacional (comunicacional), de intercambio (cultural) y de negociación (política)" (Ruíz Marín, 2004, p. 64). Este último aspecto es trabajado por la comunicóloga colombo-estadounidense Clemencia Rodríguez en su trabajo sobre medios de comunicación comunitarios en Colombia, entre los cuales analiza el valor del audiovisual en los Montes de María. Rodríguez (2008) resalta la relevancia del territorio como cuerpo de una comunidad humana en su relacionamiento político. El cuidado a ese cuerpo y la inter-acción de una comunidad con él posibilita formas de mediación que construyen un nuevo cuerpo colectivo que responde a las exigencias del territorio y de las tradiciones históricas de esa comunidad[1]. Esto tam-

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

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

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

> Desenvuelve una práctica de empoderamiento a través de una estrategia de emancipación que parte de la apropiación del acto de enunciar, fabricando representaciones de la realidad con patrones estéticos y comunicacionales propios, ajustados a sus propios intereses, una re-territorialización del paisaje audiovisual[2] (p. 20).

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

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

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

[2]La re-territorialización del paisaje audiovisual denota la recuperación del valor de la información, la estética, la difusión de valores culturales propios e incluso el espectáculo, educando la mirada hacia las necesidades del tejido colectivo. El cine comunitario permite varias formas de re-territorialización. Por ejemplo, con la escritura de guiones en colectividad para reconstruir eventos históricos y conservar orígenes ancestrales; con la escenificación de historias locales para resaltar valores tradicionales; con el impulso de las noticias comunitarias, a través de reportajes o crónicas sobre lo que pasa en las localidades; con denuncias sobre necesidades particulares desatendidas por el estado; con muestras de folclor tradicional, o representaciones ficcionales que muestren imaginarios culturales, entre otros. El poder de esta re-territorialización del paisaje audiovisual está en la construcción de significados dinámicos de una comunidad con los medios de comunicación. Los procesos mediante los cuales se dinamizan esos significados y se pactan mensajes dentro de grupalidades específicas no forman parte de este trabajo.

Schiwy (2009) explica que con estas técnicas de representación las comunidades indígenas despliegan formas de significación basadas en sus tradiciones mediáticas, combinando modos orales de comunicación con medios visuales y performativos para transmitir conocimiento, como la danza, los rituales o la cocina[3] (p. 183-184). Esto fortalece sus tecnologías de conocimiento y permite, a través del audiovisual, representar y conservar sus valores culturales. Por tanto, las transformaciones en la comunicación a través del cine comunitario tienen el potencial de producir nuevas tecnologías visuales y de conducir a una nueva ética de investigación colaborativa (Schiwy, 2009, p. 83) para conservar la memoria histórica y fortalecer el orgullo por las tradiciones desde las posibilidades que otorga una localidad específica. Esta es una segunda potencialidad del cine comunitario para modificar los usos del cine en beneficio de los lazos de una comunidad con su territorio, porque posibilita registrar prácticas ancestrales y explorar nuevas estéticas en los modos de relacionamiento espacial y sociocultural.

Si bien el concepto de indianización es utilizado por Freya Schiwy (2009) para referirse a procesos de descolonización del conocimiento a través del audiovisual en comunidades indígenas en Bolivia, las representaciones visuales, táctiles y orales, en las que el tejido, la cocina o los rituales representan una tecnología de conocimiento, son prácticas que la autora reconoce en comunidades indígenas en todo Latinoamérica (p. 9). Por otro lado, algunas de esas prácticas son también desarrolladas por otras comunidades ancestrales, como las afrodescendientes. Por ejemplo, la historiadora colombiana Clara Inés Guerrero, junto con otros profesionales en varias disciplinas de las ciencias sociales, reconocen que aunque la oralidad es el principal instrumento de conservación de memoria ancestral en San Basilio de Palenque (Guerrero *et al.*, p. 39), y que los adultos mayores son los principales transmisores de conocimiento, la comunidad realiza actividades como los rituales fúnebres —*lumbalús*— en los cuales, a través de la música, el canto y la danza se honra a los muertos y se les guía para que sus almas vuelvan con sus ancestros africanos (Guerrero *et al.*, p. 35). Adicionalmente, el baile como exposición del folclor palenquero y las historias de fuga de los esclavos durante la colonia son una forma de transmisión de conocimiento con recursos estéticos particulares de esta población, que conecta con sus tradiciones.

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

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

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

Los cortometrajes del colectivo *Kuchá Suto*

El *Colectivo de Comunicaciones narradoras y narradores de la memoria Kuchá Suto de San Basilio de Palenque* surgió entre 1998 y 2001, cuando comenzó un proceso de formación y producción radial orientado al rescate de la lengua palenquera en la Institución Educativa Benkos Biohó, integrando a estudiantes, docentes y directivos en un ejercicio comunitario de comunicación y revitalización cultural (Cantillo Turbay, 2020, p. 156). Sin embargo, desde el 2004 el colectivo amplió la perspectiva inicial, proponiendo trabajar más allá del entorno escolar e incorporar la formación y producción audiovisual. Con el paso del tiempo, el grupo fortaleció su organización, consolidó su proyecto comunicativo y, en 2010, asumió la coordinación del Centro de Medios Audiovisuales tras la creación de la Casa de la Cultura en San Basilio de Palenque (Cantillo Turbay, 2020, p. 156). Entre los objetivos principales del colectivo está la narración de los hechos que han afectado su territorio desde su propia perspectiva, como los desplazamientos forzados en la comunidad de La Bonga[4] en 2001, así como la conservación de su "identidad cultural desde la tradición oral y la cocina, los juegos, la medicina tradicional, las rezanderas, la champeta y los velorios [lumbalús]" (Martínez, 2020, p. 82). Para ello, *Kuchá Suto* utiliza el cine comunitario con el fin de fomentar lazos de reconocimiento y pertenencia al territorio y sus tradiciones culturales, haciendo uso de las potencialidades que esta forma de arte, como proceso, otorga a los habitantes del palenque.

Para exponer cómo este colectivo apoya una forma de territorialización a través del cine comunitario, en este apartado se analizarán tres cortos cinematográficos[5] que invitan a la reflexión sobre los intereses locales y la conservación de la cultura palenquera. El propósito es identificar temáticas privilegiadas que permitan hilvanar, a través del cine, una conexión generacional para impulsar la unión y orgullo comunitario dentro de un territorio, lo cual funcionará como el eje de análisis. Para dicha selección, se tuvo en cuenta lo que Clemencia Rodríguez (2011) considera crucial en el despliegue de los medios ciudadanos, a saber, aquellos tópicos que representan "identidades culturales locales, lenguajes, estética [la performatividad] y personajes: todos los elementos que conforman el mundo vital de una comunidad" [traducción propia] (p. 243).

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

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

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

Plan de fuga (2018)

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

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

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

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

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

la guía que, durante la fuga[6], les permite llegar al palenque [0:02:40]. Adicionalmente, este mapa requiere de formas de escritura y lectura particulares. Quien se enfrenta a él debe conocer bien el territorio para crear con o reconocer en las trenzas espacios físicos exactos[7]. En este momento, el corto usa transiciones a primeros y primerísimos planos para mostrar la lectura del mapa y la sagacidad de su líder, contrastando también con los planos generales que dominan la obra. Así, ponen en evidencia el trabajo grupal y su relación con el bosque como un territorio conocido. De esta manera, se convierte en una estrategia de comunicación representativa de la cultura palenquera que se despliega en un contexto histórico y que se visualiza gracias a las herramientas tecnológicas del cine [FIGURA 1].

Por otro lado, el cortometraje expone la tenacidad y sagacidad de la mujer palenquera. No solo es *Mambalá* quien lidera el plan para resguardar a los niños rezagados en la fuga, sino que es un grupo de mujeres quienes se unen para regresar por ellos bajo el peligro de la persecución de los esclavistas. La tenacidad se representa en la actitud de las mujeres de ir en contra de las órdenes del líder del grupo, mientras la sagacidad se ejemplifica con el plan para despistar a los esclavistas. En este punto es importante la forma de comunicación particular que establece *Mambalá* y su conocimiento del territorio. Escondiéndose entre los árboles e imitando sonidos de animales, logra evadir a los esclavistas y evitar que los niños sean capturados [0:08:33]. Este hecho la hace merecedora del reconocimiento del líder del grupo, quien cierra con una frase fundamental para entender este nodo: "vámonos al palenque, donde contaremos tus historias por siempre" [0:09:33]. Con esta frase no solo se ejemplifica el orgullo del líder del grupo, sino que se incentiva el orgullo generacional. Rescatar a los niños y llevarlos a un lugar seguro permite la reproducción de los palenqueros. Es decir, la escena posibilita generar una conexión con los ancestros.

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

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

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

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

Saberes tradicionales (2012)

Este corto podría catalogarse como género documental con características de película ómnibus. Su carácter procesual e informativo lo convierte en una muestra cultural cuyo eje es la riqueza de la cultura palenquera. Representa un segundo nodo que podría denominarse una conexión con las tradiciones; una construcción de pilares atados a la conservación de prácticas representativas. Gracias al cine comunitario, se documentan quehaceres y relaciones con el territorio para desplegar formas de conocimiento a través del diálogo intergeneracional. Son relevantes porque permiten reconocer que "la conservación de las formas de diversidad (naturales y humanas) depende de un proyecto de vida basado en las prácticas y valores propios a la visión cultural de las comunidades (Escobar, 2010, p. 166). En el proceso se le entrega a los adultos mayores la palabra sobre los saberes ancestrales, es decir, autoriza sus voces para participar en la esfera pública del pueblo y representar parte de la memoria histórica. En el corto confluyen cinco videos sobre procesos pedagógicos relacionados con cinco frentes: áreas naturales, plantas medicinales tradicionales, cocinas tradicionales, cultivos y siembras tradicionales, y tradición folclórica musical. En este caso, las cinco secciones del corto son el resultado de un trabajo del colectivo *Kuchá Suto* con estudiantes de secundaria en el que se plantean procesos diferentes de congregación entre niños y adultos para registrar tradiciones ancestrales del palenque y su importancia dentro del cuerpo colectivo. Dicho trabajo responde a lo que los miembros del colectivo describen como su objetivo identitario: "por un futuro negro y bonito y porque la memoria es el verdadero sentido de una comunidad" (Navarro Díaz y Rodríguez, 2015, p. 257). Así, se convierte en una forma de territorialización ancestral del cine porque no se somete a prácticas comunes o a agentes externos que hablan sobre ellos, sino que ellos construyen sus propios mensajes sobre sus prácticas y deciden la relevancia de las imágenes que transmiten. Son videos para ellos, con el potencial de ser exportados para ser visto por otros. En otras palabras, despliegan una tecnología de conocimiento, un saber hacer propio de la comunidad palenquera que se documenta desde su perspectiva, donde es la misma comunidad quien se apropia de la cámara y su forma de narrar; contrario a las posibilidades del "cine de memoria popular" de Marta Rodríguez y Jorge Silva en los años 70.

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

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

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

En primera instancia, los videos sobre la medicina tradicional y la gastronomía documentan el proceso de elaboración de los productos a través de planos secuencias y primerísimos planos. Paralelamente, los sabedores se dirigen directamente a los niños, aconsejándolos para que no dejen perder las técnicas tradicionales. En este caso, el reconocimiento de las plantas medicinales y su función se beneficia de las herramientas audiovisuales al permitirle al sabedor grabar los procesos de preparación mientras explica oralmente sus usos [0:05:24]. Así, se construyen formas alternativas de curación para sostener el bienestar físico, entregando herramientas a las nuevas generaciones para explorar el potencial natural que se halla en el territorio. De manera similar, en el video sobre la gastronomía local, se exponen técnicas tradicionales y alimentos importantes en la dieta palenquera. Una de las sabedoras, Narcida Casseres, enseña a sus nietas a preparar el arroz con coco, la mazamorra y el pescado para que perdure la cocina tradicional, mencionando los pasos a seguir y a evitar en los procesos de cocción [0:06:09]. Estos pasos y su interés de cuidar los sabores locales son los que llenan de contenido el pilar de las tradiciones del pueblo.

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

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

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

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

Fausto (2018)

Fausto es el último corto en este análisis por una razón fundamental: expone por qué es crucial hilvanar lazos de afecto entre la comunidad palenquera. A través de una docu-ficción, el corto retoma la historia de violencia y desplazamiento sufrida por la comunidad de La Bonga (aledaña a San Basilio de Palenque) en las últimas décadas y la usa para escenificar sus consecuencias y lo que puede sucederle al palenque mismo si no se fortalecen lazos comunitarios. El corto expone a un joven, llamado Fausto, que llega al palenque afectado psicológicamente por el asesinato de su familia en La Bonga. La estrategia visual tiene que ver con la exposición de la causalidad entre las experiencias de violencia extrema y las necesidades de apoyo que tiene un ser humano afectado por ella. Según Bordwell y Thompson (1995), esto se logra en el cine a través de conexiones causales entre personajes que desencadenan ciertos hechos (p. 86). En el caso de ***Fausto,*** hay un claro interés por demostrar cómo el asesinato de sus seres queridos y el rechazo de su familia de acogida, exacerban una condición psicológica de abandono que termina con el suicidio del protagonista. Así, el corto representa un tercer nodo, el de la necesidad de crear una conexión empática entre los miembros del palenque.

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

de un delirio de recuerdos traumáticos, reconoce el valor y la necesidad de ayudarlo: "no estoy de acuerdo [con] que se vaya. Parece nuestro hermano mayor y necesita ayuda. Yo misma me caí al suelo" [0:08:13]. Esta línea cobra relevancia porque establece el valor del apoyo comunitario. El reconocimiento de la vulnerabilidad del otro expone la necesidad de fortalecer lazos comunitarios en el palenque. Sin embargo, la familia decide que el joven debe abandonar la casa porque aún siendo un familiar, está causando problemas [0:08:49]. Después de escuchar la conversación de sus familiares, Fausto es atacado por recuerdos (por medio de *flashbacks*) del asesinato de sus padres y hermanos; así, el corto logra cuestionar el papel de la familia y de la comunidad en el cuidado colectivo. Esta estrategia de *flashbacks* apoya la causalidad de la historia al permitir al espectador relacionar poco a poco su contenido con el tiempo presente de video y establecer emotivamente relaciones de causa-consecuencia sobre el estado psicológico del personaje (Bordwell y Thompson 1995, p. 84). Por un lado, los recuerdos traumáticos de Fausto posicionan a los espectadores dentro de un contexto de familiarización sobre el dolor del otro. Asimismo, la conversación familiar pone en contraste el análisis situacional de los adultos y de los jóvenes, dándole valor a la palabra de los menores. Esto no significa que se deslegitimen las voces de los mayores, sino que expone la necesidad de generar espacios de diálogo desde diferentes perspectivas para potenciar el cuidado colectivo. Con ello se evidencia lo que Navarro Díaz y Aguilar Rodríguez (2015) nombran como una forma que tienen los palenqueros de "generar sentidos en la gente, es decir, que la comunidad asigne significados a lo que ocurre o ha ocurrido en su contexto social" (p. 257) [FIGURA 3].En este corto, la estrategia para generar sentidos en la gente se basa en lo que Herlinghaus (2009) denomina la "afectividad marginal", por medio de la cual se desestabiliza un "espacio moral seguro" (p. 14). La comunidad, como espectadora, tiene acceso a imágenes del pasado de Fausto, atestigua parte de su sufrimiento y del rechazo al que debe enfrentarse al llegar al palenque. Eso permite identificar la vulnerabilidad de Fausto y enlazarla con la vulnerabilidad del palenque mismo. Es decir, que por medio de imágenes con violencia física y emocional, que revelan prácticas discriminatorias, se pone en debate cómo esas formas de relacionamiento pueden afectar la reinserción de un sujeto herido a la sociedad, lo que evidencia la importancia del acompañamiento a las víctimas del conflicto armado en la región. Así, la representación de esta "afectividad marginal" permitiría visibilizar, en el cortometraje, lo que Podalsky (2011) denomina una nueva política del afecto. La experiencia de Fausto funciona como un punto de enlace que ejemplifica la construcción de "alianzas afectivas" [*affective alliances*], las cuales, según la autora, contribuyen a instaurar nuevas sensibilidades comunitarias (p. 8). En este sentido, ***Fausto***, logra direccionar la mirada del espectador hacia el valor de la unión del palenque. En otras palabras, proyecta la urgencia de cuestionar posibles formas de rechazo dentro de la comunidad para preservar el cuerpo colectivo del palenque, convirtiéndose en una forma de educar la mirada sobre puntos críticos sociales y sobre la necesidad de fortalecer vínculos afectivos perdurables.

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

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

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

Gumucio Dagron (2014) explica que en general el audiovisual es sostenible mientras fortalezca los mensajes de unión comunitaria con un lenguaje propio, establecido en la colectividad (p. 61). Tejer este video como punto final del análisis del cine comunitario del colectivo *Kuchá Suto,* permite exponer la forma en la que la tecnología es adaptada a las necesidades de expresión de esta comunidad. Por otro lado, tanto en este como en los demás cortos, las imágenes y diálogos posibilitan una participación activa de los espectadores ya que el público deja de ser solo un receptor y es estimulado a reflexionar sobre el valor de la génesis social, las tradiciones locales y el acompañamiento[8].

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

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

Cinectividad: unir los puntos nodales

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

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

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

de tejido colectivo[9]. El video, como la mochila, tiene el potencial de cargar y transmitir las historias de una comunidad y generar sus propios significados, adaptando los medios a sus propias necesidades de comunicación. En este caso puntual, sobre una necesidad específica o eje fundamental que se identificó en este texto como una conexión generacional para preservar la identidad cultural palenquera[10].

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

> el palenquero se fortalece, casi como un oficio, en la defensa de su espacio vital garantizado por la práctica cotidiana de la convivencia solidaria que permite el asentamiento de la familia, el cultivo del territorio y la organización social fundamentada en su historia[11] (Guerrero *et al.* 2002, p. 28).

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

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

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

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

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

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

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

Conclusiones

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

Estas potencialidades del cine comunitario se expusieron a través de la identificación de tres temáticas fundamentales en el trabajo de colectivo *Kuchá Suto* de San Basilio de Palenque. Para ello, se establecieron tres nodos de entendimiento de su mensaje de unión comunitaria: un nodo atado a la historia, otro a la tradición y un último atado a la empatía como valor cultural. La unión de estos puntos nodales a partir de un eje fundamental (la conexión generacional) para posibilitar lazos afectivos y territorializar la experiencia de los ciudadanos a través de las tecnologías del cine es lo que se ha denominado una cinectividad.

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

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

Bibliografía

Aguilera Skvirsky, S. (2020). *The process genre: Cinema and the aesthetic of labor*. Duke University Press.

Cantillo Turbay, L. (2020). Comunicación local, paz y territorio: una apuesta que transforma. En J. Sánchez Castiblanco y L. Cantillo Turbay (eds.), *Sentidos locales: Reflexiones sobre colectivos de comunicación en Colombia* (pp. 148-167). Mincultura.

Corrigan, T. (1994). *A short guide to writing about film.* Watson-Guptill Pubns.

Domínguez Domingo, J. C. (2021). *Cine comunitario en Morelos: convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva*. Universidad Nacional Autónoma de México; Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. https://doi.org/10.22201/crim.9786073049740e.2021

Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Envión.

Guerrero, C., Hernández Cassiani, R. D., Pérez Palomino, J. N., Pérez Tejedor, J. P. y Restrepo, E. (2002). *Palenque de San Basilio: Obra maestra del patrimonio intangible de la comunidad*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia. https://hdl.handle.net/11227/7435

Gumucio Dagron, A. (Coord.). (2014). *El cine comunitario en Latinoamérica y el Caribe*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Herlinghaus, H. (2009). *Violence without guilt: Ethical narratives from the Global South*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Martínez, M. A. (2020). Contarse, contar y ser tenido en cuenta. En J. Sánchez Castiblanco, J. y L. Cantillo Turbay (eds.), *Sentidos locales: Reflexiones sobre colectivos de comunicación en Colombia* (pp. 80-85). Mincultura.

Molfetta, A. C. (2017a). Introducción. En A. C. Molfetta (org.), *Cine comunitario argentino: Mapeos, experiencias y ensayos* (pp. 17-27). Buenos Aires: Teseopress.

Molfetta, A. C. (2017b). De la vanguardia a la resistencia. La teoría del Tercer Cine revisada por el cine comunitario. En A. C. Molfetta (org.), *Cine comunitario argentino: Mapeos, experiencias y ensayos* (pp. 77-103). Buenos Aires: Teseopress.

Molfetta, A. C. (2017c). Colectivo y comunitario. Voces y economías del cine como resistencia al neoliberalismo en el Gran Buenos Aires Sur. En A. C. Molfetta (org.), *Cine comunitario argentino: Mapeos, experiencias y ensayos* (pp. 105-130). Buenos Aires: Teseopress.

Navarro Díaz, L. R. y Aguilar Rodríguez, D. E. (2015). Las historias de Palenque empiezan en la calle: Jóvenes, comunicación y cambio social. *Nómadas*, (43), 252-265.

Page, P., Selimovic, I. y Sutherland, C. (Eds.). (2018). *The Feeling Child: Affect and Politics in Latin American Literature and Film*. Lexington Books.

Podalsky, L. (2011). *The politics of affect and emotion in contemporary Latin American cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico.* Palgrave Macmillan.

Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y El Caribe. (s.f.). Críticas. Recuperado en diciembre de 2023, de http://cinecomunitarioenr.wixsite.com/cinecomunitario/criticas

Rincón, O. (2020). Comunicación desde el territorio, con la gente y por la democracia. En J. Sánchez Castiblanco, J. y L. Cantillo Turbay (eds.), *Sentidos locales: Reflexiones sobre colectivos de comunicación en Colombia* (pp. 122-131). Mincultura.

Rodríguez, M. y Silva, J. (1988). Colombia: la memoria popular. Entrevista con Marta rodríguez y Jorge Silva [1977]. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Vol. 1) (pp. 202-209). México, D.F.: Fundación Mexicana de Cineastas, A.C.; Universidad Autónoma Metropolitana.

Rodríguez, C. (2008). *Lo que le vamos quitando a la guerra: Medios ciudadanos en contexto de conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Friederich Ebert Stiftung.

Rodríguez, C. (2011). *Citizens' media against armed conflict: Disrupting violence in Colombia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ruíz Marín, E. (2004). Una propuesta metodológica para la investigación de las mediaciones. *Punto Cero, 9*(8), 64-68.

Thompson, K. y Bordwell, D. (1995). *El arte cinematografico: Una introduccion*. Barcelona: Paidos.

Sanjinés, J. y Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.

Schiwy, F. (2009). *Indianizing film*. New Brunswick / Londres: Rutgers University Press.

Schroeder Rodríguez, P. A. (2023). Cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala en el siglo XX. *El ojo que piensa*, (26), 9-23. https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i26.400

Filmografía

Kuchá Suto. (Director). (2012). ***Saberes tradicionales*** [Video]. Colombia: Kuchá Suto. https://www.youtube.com/watch?v=6aFj4d-Sn2I

Salgado Reyes, G. P. (Directora). (2018). ***Plan de fuga*** [Video]. Colombia: Kuchá Suto. https://www.youtube.com/watch?v=teYLsNlmLqs&t=645s

Rodríguez, M. A. y Silva, C. (Directores). (1975). ***Campesinos***. Colombia: Fundación Cine Documental Colombiano.

Rodríguez, M. A. y Silva, C. (Directores). (1972). ***Chircales***. Colombia: Fundación Cine Documental Colombiano.

Rodríguez, M. A., Ospina, L. y Silva, C. (Directores). (1982). ***Nuestra voz de tierra, memoria y futuro***. Colombia: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC); Rodríguez-Silva.

Solanas, F. y Getino, O. (Directores). (1968). ***La hora de los hornos***. Bolivia: Grupo Cine Liberación.

Palomino Cassiani, R. (Director). (2018). ***Fausto*** [Video]. Colombia: Kuchá Suto. https://www.youtube.com/watch?v=a5_H36RUDpk

Palomino Cassiani, R. y Cabarcas, D. (Directores). (2020). ***Madre monte de San Basilio de Palenque*** [Video]. Colombia: Kuchá Suto. https://www.youtube.com/watch?v=fgfBNdOZ5tU&t=2s

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