

tomo 6

# HORIZONTES COMUNES

Diálogos, disidencias y prácticas audiovisuales en la  
Ciudad de México

Investigación

Eloisa Diez, Luz Estrella, Mónica Montalvo  
y Mariana X. Rivera



PR CINE  
Ciudad de México



**HORIZONTES COMUNES:**

*diálogos, disidencias y prácticas audiovisuales  
en la Ciudad de México*

Eloisa Diez, Luz Estrello, Mónica Montalvo y Mariana X. Rivera





**Claudia Sheinbaum Pardo**  
Jefa de Gobierno de la Ciudad de México

**Claudia Stella Curiel de Icaza**  
Secretaria de Cultura de la Ciudad de México

**Cristián Calónico Lucio**  
Director General del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México, PROCINECDMX

## **HORIZONTES COMUNES:**

*diálogos, disidencias y prácticas audiovisuales  
en la Ciudad de México*

tomo 6

### **Investigación**

Eloisa Diez, Luz Estrello, Mónica Montalvo y  
Mariana X. Rivera

### **Corrección de estilo y cuidado de edición**

Alejandra Marulanda Hernández

### **Diseño editorial y portada**

Eduardo Macchetto Jiménez y Ana Paulina  
Esparza Posada



GOBIERNO DE LA  
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA  
DE CULTURA

PR@CINE  
Ciudad de México

CIUDAD INNOVADORA  
Y DE DERECHOS



GOBIERNO DE LA  
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA  
DE CULTURA

PRO CINE  
CIUDAD DE MÉXICO

CIUDAD INNOVADORA  
Y DE DERECHOS

## **HORIZONTES COMUNES: diálogos, disidencias y prácticas audiovisuales en la Ciudad de México**

Primera edición, noviembre de 2023.

D.R. © Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México.

República de Chile No. 8, Primer Piso, Colonia Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06000, Ciudad de México, México.

Serie: Cine, pantallas y públicos

ISBN: 978-607-98843-0-7

## **HORIZONTES COMUNES: diálogos, disidencias y prácticas audiovisuales en la Ciudad de México**

ISBN: 978-607-98843-8-3

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o formato, sin la autorización previa y por escrito del titular o titulares de los derechos de autor. El uso no autorizado de la obra, será sancionado conforme a las Leyes vigentes en materia de Protección a la Propiedad Intelectual.

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.

Hecho e impreso en México.

El contenido, opiniones e imágenes y fotografías incorporadas en la obra, son responsabilidad de las autoras. Esta obra contó con el apoyo del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México, PROCINECDMX, para su realización.

**Autoras:**

Rivera García, Mariana X.

Estrello Martínez, Luz E.

Montalvo Méndez, Mónica.

Diez, Eloisa

**Diseño editorial y Portada:**

Macchetto Jiménez, Eduardo

Esparza Posada, Ana Paulina

# ÍNDICE

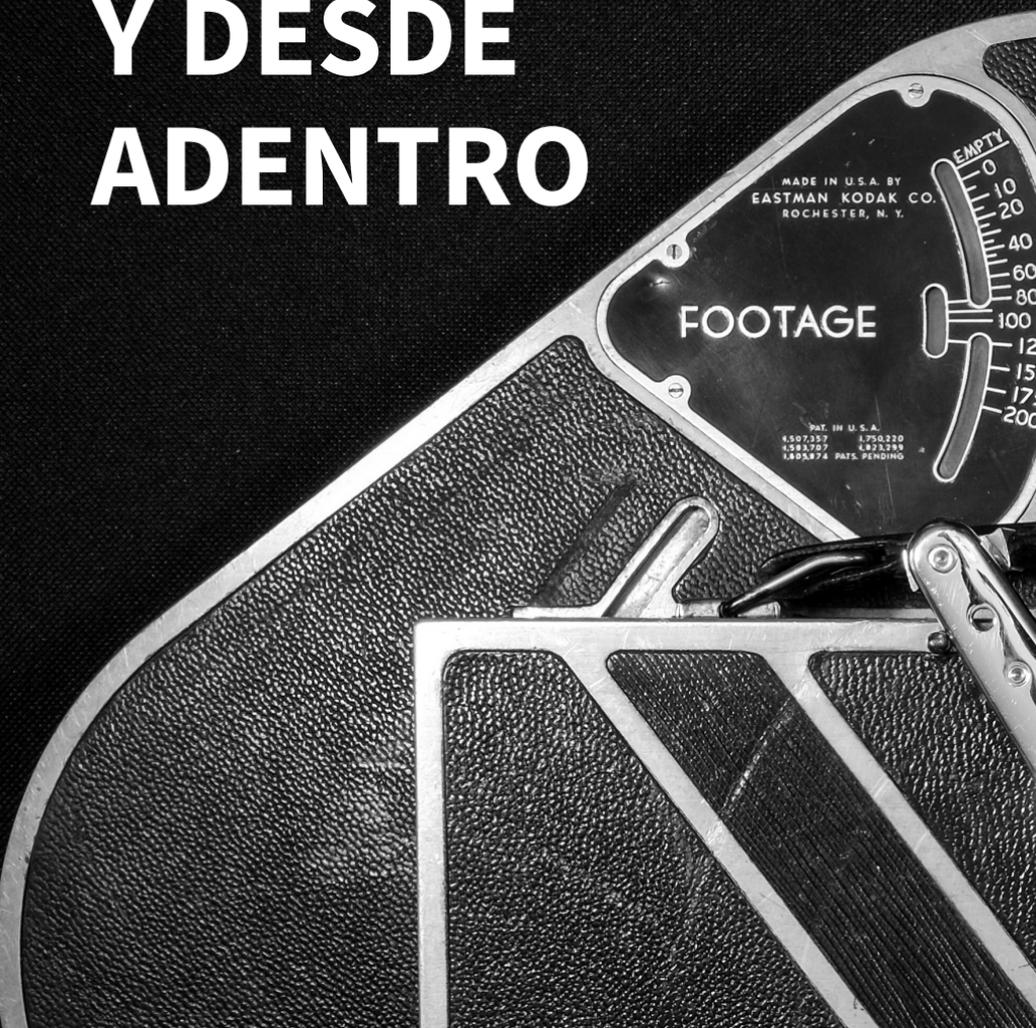
<b>Una investigación colectiva y desde adentro</b>	<b>12</b>
<b>Trayectoria histórica: los otros modos de producción y distribución audiovisual en la Ciudad de México</b>	<b>22</b>
El Nuevo Cine Latinoamericano como punto de partida	26
El panorama mexicano	34
De la representación exotizante a la representación comprometida	42
De cara al futuro	53
<b>Nombrar (desde) las prácticas: del cine comunitario al audiovisual en común</b>	<b>58</b>
Los puntos de partida: comunidad(es) y audiovisual	62
Coordenadas teóricas	68
Recapitulación	71
Esquema de análisis y pormenores metodológicos	73
<i>Técnicas y hoja de ruta</i>	75
<b>Colectividades audiovisuales en la Ciudad de México</b>	<b>84</b>
Muestra de Cine Callejero	89
<i>Un cine para todos</i>	91
<i>Práctica de formación</i>	93
<i>El sueño de un mapa audiovisual de la ciudad</i>	94
<i>Tres ediciones de la muestra</i>	96
Cine y Medios Comunitarios	97
Faro de Oriente y Documentalistas Rupestres	101
<i>El oriente de la ciudad: territorio social y cultural</i>	101
<i>Entrevista colectiva</i>	103
<i>El taller de video documental</i>	104
<i>El contexto político: un escenario lejano</i>	105
<i>Derecho a contar la propia historia</i>	107
<i>Autogestión: resolver con los propios medios</i>	111
Tricinemóvil (Parque Temático Cananea)	113
<i>De construir vivienda colectiva a compartir el cine</i>	115

Hecho en Santocho	126
<i>En el barrio hay talento</i>	128
<i>Hecho en Santocho: práctica audiovisual barrial</i>	131
La Bandurria Marcha	133
<i>El vuelo audiovisual de la bandurria</i>	137
<i>Autogestión para la creación</i>	138
Prácticas audiovisuales urbanas: ¿hacer comunidad en la ciudad?	139
<b>Reflexiones colectivas sobre las prácticas audiovisuales desde lo común-comunitario</b>	<b>144</b>
Las prácticas audiovisuales en la Ciudad de México	149
Metodologías de los proyectos de formación audiovisual	154
Prácticas audiovisuales urbanas en busca de lo común-comunitario	157
Prácticas audiovisuales como relación social	159
Prácticas audiovisuales como forma de producción	160
<b>Prácticas audiovisuales como práctica política</b>	<b>162</b>
<b>Reflexiones finales: horizontes de lo común en la ciudad y las prácticas audiovisuales que nos unen</b>	<b>168</b>
<b>Referencias</b>	<b>184</b>
<b>Anexos</b>	<b>188</b>
Anexo 1. Entrevistas	188
Anexo 2. Participantes de la Comunidad de Aprendizaje	189
Anexo 3. Páginas Web consultadas	189

# ÍNDICE DE TABLAS E IMÁGENES

<b>Tabla 1.</b> Esquema de análisis a partir de la categoría / concepto de lo común, según dimensiones, niveles e indicadores cualitativos.	74
<b>Tabla 2.</b> Esquema de análisis a partir de la categoría / concepto de lo común, según dimensiones, niveles e indicadores cualitativos.	158
<b>Imagen 1.</b> Sesión virtual de la Comunidad de Aprendizaje con colectivos y practicantes audiovisuales	76
<b>Imagen 2.</b> Características del cine comunitario	78
<b>Imagen 3.</b> Qué no es cine comunitario	78
<b>Imagen 4.</b> Cómo estamos enseñando el lenguaje audiovisual	79
<b>Imagen 5.</b> Cuáles son los referentes de nuestro hacer	80
<b>Imagen 6.</b> Qué narrativas construimos	81
<b>Imagen 7.</b> Cine-debate virtual	121

# UNA INVESTIGACIÓN COLECTIVA Y DESDE ADENTRO





CINÉ-KODAK  
· SPECIAL ·

16  
8  
64  
32

CLOSED

1/4 OPEN

1/2 OPEN

K RELEAS



# UNA INVESTIGACIÓN COLECTIVA Y DESDE ADENTRO

El *cine*, y más recientemente el trabajo *audiovisual*, han generado abundante literatura y análisis desde su creación. En los estudios sobre la imagen resalta el interés por la dimensión artística y la estética alrededor de la producción de películas, así como la cuestión de las audiencias. Buena parte de la literatura está dedicada al análisis de las prácticas de creación vinculadas al canon de la industria cinematográfica, o al mundo del arte con énfasis en lo autoral en circuitos llamados independientes o alternativos. Para el caso de la Ciudad de México, el análisis de su producción cinematográfica, además de antigua, también ha sido abordada ampliamente desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales.

Ante la vastedad de estos campos de estudio, y la magnitud de la urbe misma, proponemos mirar otros territorios de creación audiovisual, más cercanos al entramado popular, y habitados por colectividades con distintas formas de arraigo, pero con un horizonte común: contar las historias de la ciudad, desde su gente. Pensamos que en estos territorios “al margen” de la industria y del cine de autor es donde se presentan las condiciones para la exploración cinematográfica desde lo social y lo político, así como para la emergencia y expansión de prácticas audiovisuales profundamente diversas y conocidas con distintos nombres: cine colaborativo, cine comunitario, cine guerrilla, popular, alternativo, participativo, de impacto social, u “otros cines”.

Estos territorios son también el lugar de enunciación desde donde nosotras nos posicionamos como investigadoras que además comparten la condición de practicantes audiovisuales (realizadoras, productoras y gestoras culturales). Es decir, una condición mediada por nuestra formación académica en el

campo de las ciencias sociales y, al mismo tiempo, por un genuino interés e involucramiento con experiencias colectivas de realización audiovisual que no funcionan según la lógica de la industria cinematográfica y/o mediática, en general.

Quienes escribimos esta publicación, somos integrantes de tres colectividades de creación e investigación que coincidimos en el uso del audiovisual como herramienta de expresión, comunicación y transformación social: La Sandía Digital (Mónica Montalvo y Eloísa Diez), Maizal (Luz Estrello) y Urdimbre Audiovisual (Mariana Rivera). Nuestra experiencia como practicantes audiovisuales que combinan su hacer con la docencia, el activismo y la investigación, nos ha hecho reflexionar sobre la importancia de dar cuenta del conocimiento colectivo que habita esta ciudad, cuyo paisaje es la calle y el barrio y que, en este caso, se refiere a hacer y vivir el trabajo audiovisual de forma compartida.

Cabe mencionar que, por no tratarse de un conocimiento académicamente legitimado, pocas veces es valorado en toda su dimensión. Generalmente las colectividades que practican lo audiovisual desde una mirada colaborativa, no tienen el suficiente tiempo y/o los recursos para dedicarse a la sistematización de su experiencia o, por lo menos, no de forma constante. A menudo, son otros actores quienes terminan haciendo memoria de los aportes: estudiantes que realizan sus tesis o algunos científicos sociales. Sin embargo, estos aportes, aunque valiosos, son todavía muy escasos, más aún si consideramos que la mayor parte está concentrada en experiencias de otros territorios, generalmente rurales, en México y América Latina.

Es por lo que saludamos la iniciativa del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo de Cine Mexicano (PROCINE), mediante el programa de “apoyo a investigaciones que impulsen el desarrollo de la cinematografía mexicana en la Ciudad de México”, por fomentar la construcción de conocimiento en torno a este tema. Estamos seguras de que en un contexto como el actual, en el que hay una evidente recuperación de la categoría “comunitario” en las políticas culturales a nivel federal y local, es muy importante debatir sobre qué implica, precisamente, lo comunitario vinculado al cine y al trabajo audiovisual en un territorio tan multifacético como la Ciudad de México. Además, en una coyuntura marcada por la pandemia de COVID-19 y sus desafíos, es preciso observar cómo se están actualizando estas prácticas audiovisuales (que pueden ser de producción, formación y exhibición) desde

el punto de vista de las colectividades que las impulsan.

Nuestro objetivo es contribuir al reconocimiento de las miradas, trayectorias, narrativas y desafíos de las prácticas audiovisuales en la Ciudad de México que no van por los caminos de la industria cultural o del mercado cinematográfico, y que son protagonizadas por una gran diversidad de personas y colectividades con sus propios modos de gestión, producción y exhibición. Cuando nos planteamos este proyecto de investigación, casi al inicio de la pandemia, sabíamos que la tarea de rastrear e historizar las experiencias colectivas vinculadas al cine y/o trabajo audiovisual en la Ciudad de México sería desmedida, no sólo por la cantidad, sino porque cada una de ellas tiene una forma particular de ver y posicionarse en una urbe como esta y, por lo tanto, de nombrar su práctica. Pero ante la falta de fuentes actualizadas que reflexionen sobre estas otras formas de practicar el cine y lo audiovisual, nos propusimos un objetivo más austero: ubicar algunas de estas experiencias y pensarlas como formas de producción de lo común (Gutiérrez, Navarro y Linsalata, 2017), en tanto son ejercidas por grupos de personas con una necesidad u objetivo compartido y bajo criterios colaborativos.

Nuestra sospecha inicial era que la fórmula cine comunitario no alcanzaba a ser lo suficientemente precisa para abarcar dentro de sí toda la diversidad de prácticas organizativas vinculadas al cine/audiovisual de esta ciudad que, como sabemos, está hecha de múltiples territorios a la vez. Nos preguntamos cómo se han consolidado y transformado este tipo de prácticas audiovisuales a lo largo del tiempo, y cuáles serían los puntos de encuentro de sus propuestas ante el cine comercial y los medios de comunicación masiva. Pero, sobre todo, nos interesaba dar cuenta de cómo se han nombrado a sí mismas y si la categoría “cine comunitario” les hace sentido o no.

Ahora bien, ¿por qué pensar estas formas de hacer cine en la Ciudad de México como una manera de hacer común? Porque, en un contexto donde el término comunitario ya es muy utilizado como adjetivo para describir modos de producción y representación audiovisual por fuera de la industria cinematográfica, a menudo sin mayor profundización, es preciso armarnos de un marco de análisis que nos permita tomar distancia crítica de cierta concepción de lo comunitario o de la comunidad que tiende a ubicarlo como un modo de vida exclusivo del ámbito indígena o campesino.

Lo común, entendido como aquello que “se hace entre muchos, a través de la generación y constante reproducción de una multiplicidad de tramas asociativas y relaciones sociales de colaboración que habilitan continua y constantemente la producción y el disfrute de una gran cantidad de bienes –materiales e inmateriales– de uso común” (Gutiérrez, Navarro y Linsalata, 2017, p. 388), es una manera de relacionarse, un modo de producción y, además, una apuesta política en tanto responde a necesidades compartidas por determinado grupo de personas. Es por lo que en esta investigación hablamos en términos de lo común, por considerarlo un marco analítico que nos ayuda a comprender las prácticas que aquí nos interesan, incluso la nuestra, permitiendo identificar tanto aquellos elementos compartidos como las diferencias y particularidades de cada una.

En relación con nuestro marco analítico, consideramos esencial la recuperación del conocimiento común, valga la redundancia, construido por tan sólo una muestra de la enorme riqueza de experiencias de producción, formación y exhibición audiovisual en barrios, colectivos y organizaciones comunitarias, para hacer memoria de sus desafíos, aprendizajes y propuestas. Este criterio, cabe mencionar, también determinó la organización del trabajo entre nosotras, con una metodología que pretende desmontar jerarquías y autorías individuales, horizontalizando los aportes del equipo de investigación y de las personas que participaron en la misma. Esto se tradujo en una metodología participativa, inspirada no sólo en herramientas de las ciencias sociales (como la entrevista cualitativa y el grupo focal) sino en las que hemos aprendido en procesos de educación popular, compartidos con colegas de diferentes lugares del país y de América Latina.

Nuestro primer ejercicio consistió en mapear colectividades que, como las nuestras, trabajan lo audiovisual de forma compartida en barrios, comunidades y organizaciones a nivel local, con experiencia en alguno de los tipos de práctica aquí considerados: producción de materiales independientemente el formato y la duración; formación, entendida en términos de la generación de espacios no escolarizados para el aprendizaje de la técnica audiovisual; y, exhibición o difusión de los materiales realizados, mediante la organización de muestras, proyecciones o encuentros.

Paralelamente, nos organizamos en un seminario interno de nueve sesiones durante las cuales intercambiamos bibliografía y comentamos

textos previamente puestos en común, muchos de los cuales contribuyeron en la definición de nuestro marco conceptual. Al culminar la etapa de rastreo de colectividades, decidimos limitarnos a seis de ellas con base en criterios de selección que serán profundizados en el tercer capítulo. Uno de estos criterios fue que tuvieran más de un tipo de práctica audiovisual (producción, formación o distribución) y que estuvieran activas, al menos, desde hace cinco años (2016). Si bien no era estrictamente necesario que dichas colectividades se reconocieran como hacedoras de “cine comunitario”, sí debían de tener algún tipo de afinidad con los modos de organización, producción o distribución de material audiovisual por fuera de los canales institucionales o comerciales.

De esta manera, las experiencias colectivas vinculadas al trabajo audiovisual que participaron en esta investigación fueron: La Bandurria Marcha, Hecho en Santocho, Cine y medios comunitarios, Tricinemóvil, Documentalistas Ruprestres y la Muestra de Cine Callejero. Pensamos que cada una de ellas desde su particularidad, y todas en su diversidad, iluminan rasgos y variables que contribuyen en la comprensión y apreciación de este quehacer audiovisual.

Así, en el primer capítulo se esboza un panorama histórico latinoamericano y mexicano, sobre la producción cinematográfica y audiovisual, en relación con las diferentes coyunturas sociopolíticas de las últimas décadas y protagonizado, específicamente, por colectividades y personas que se distanciaron filosófica y prácticamente de los procesos cinematográficos hegemónicos e industriales para plantear formas distintas de hacer cine. El capítulo dos es una exposición de los conceptos que dieron pie al marco teórico de esta investigación, proponiendo la idea de la producción de lo común como un esquema de análisis que nos permite ubicar las implicaciones culturales y políticas que implica hacer y disfrutar del trabajo audiovisual en común. En el tercer capítulo, las y los lectores podrán acercarse a las colectividades que formaron parte de esta investigación, compartiendo sus trayectorias y conocimientos vinculados al cruce entre lo audiovisual y la comunidad desde diferentes territorios de esta gran urbe. Se trata de un recorrido por una muy acotada selección de prácticas audiovisuales que dan cuenta de la enorme creatividad social que tiene como escenario esta metrópoli de veintidós millones de habitantes. El último capítulo, construido a partir de las reflexiones generadas no sólo dentro del equipo de investigación sino

con las y los integrantes de las colectividades audiovisuales participantes y algunos estudiosos y protagonistas de experiencias similares en la Ciudad de México, contiene los puntos de convergencia más relevantes y prepara a las y los lectores para las conclusiones de este estudio compartido. Dichas conclusiones las enunciamos como reflexiones finales sobre los horizontes de lo común en la ciudad y el cine que nos une.

Queremos agradecer a todas las personas y colectividades involucradas en esta investigación, a nuestras compañeras y compañeros de La Sandía Digital, Laura Salas, Suleica Pineda y Alexa López; del Maizal, Julio Gonzales y Amanda Gonzales; a Érika Garrido Bazán, Sandra Martínez López y José Luis Morones de los Documentalistas rupestres; a Luis Enrique Islas Ortega, Tamara Roa Villamar y Rodrigo Ramón Lezama de Hecho en Santocho; Alma Reyes Delgado, Leonardo Zaldívar Gutiérrez y Roberto Cortés Torres del Tricinemóvil / Parque Temático Cananea; Alberto Cuevas, de Cine y Medios Comunitarios; Kotik Villela y Salvador Santana de La Bandurria Marcha; y Alejandro Martínez de la Muestra de cine callejero.

Agradecemos la participación de los investigadores Alberto Híjar y Mina Lorena Navarro que gustosamente se sumaron como invitados al seminario interno, en el que compartieron sus puntos de vista sobre la relación entre el cine y la Ciudad de México, y las formas de “hacer común” en este territorio urbano. Nuestro agradecimiento a Antonio Zirión, Yuli Rodríguez, Manuel Trujillo, Joaquín Aguilar y Claudia Loredó. En la transcripción, gracias a Diana Velázquez y Marlene Montalvo. Muchas gracias a Alejandra Marulanda, por el cuidado durante la edición.

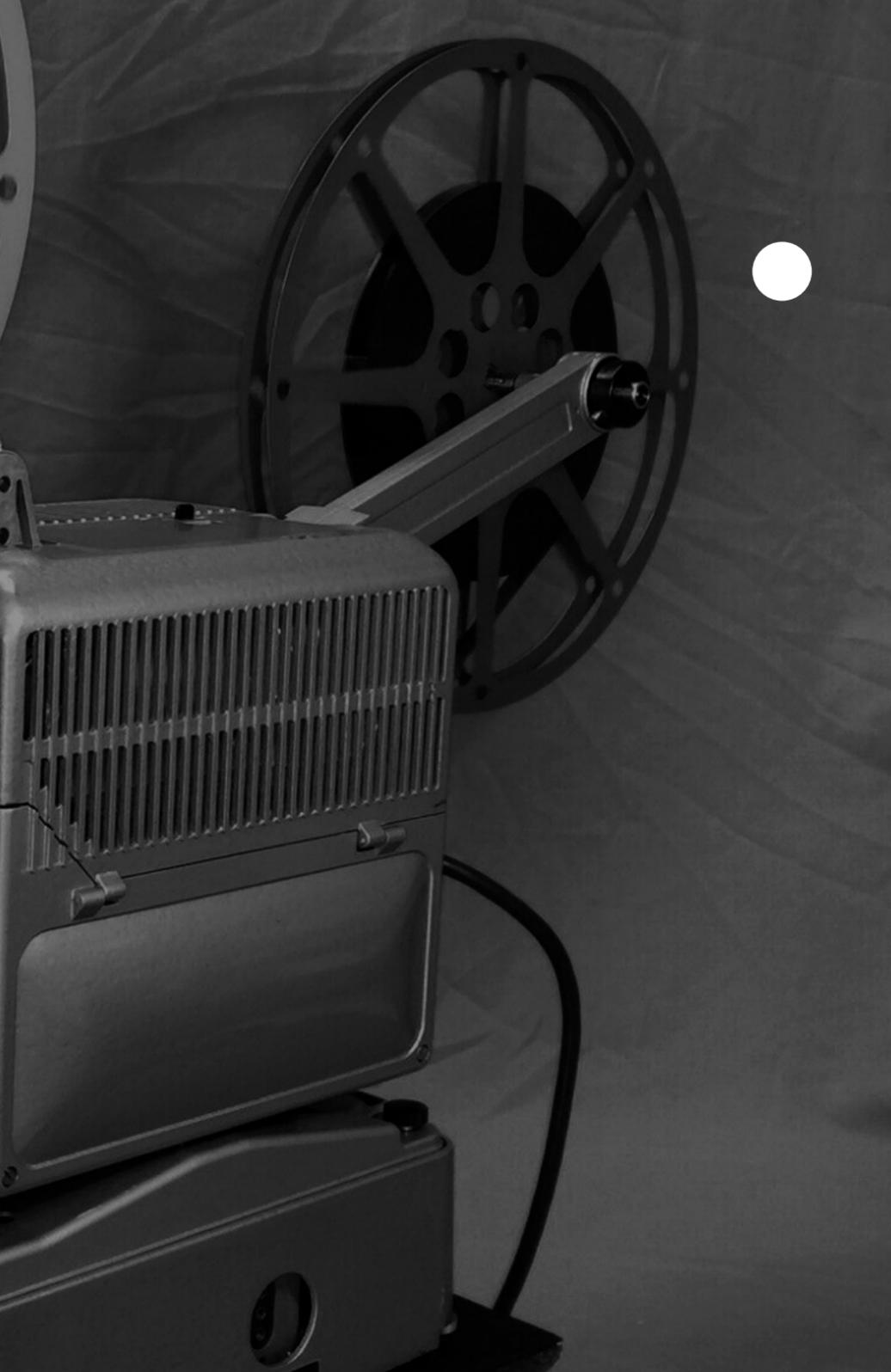
De las chinampas al pedregal urbanizado, germina la creatividad colectiva y la organización social, creando las condiciones para el surgimiento de prácticas audiovisuales que actualizan las maneras de construir común en una ciudad que tiende a la fragmentación material y simbólica entre sus habitantes. Hacer comunidad, sea arraigada en un barrio, o efímera y desterritorializada como una red, es una apuesta política en tanto implica ponerse de acuerdo entre muchas personas para conseguir un bien compartido. Y, si esta difícil apuesta, que para nosotras es caminar hacia un horizonte comunitario, viene acompañada de la herramienta audiovisual en alguna de sus dimensiones, es cuando surge la posibilidad de contar otras historias: las nuestras.

Invitamos a las lectoras y lectores a dirigir su mirada hacia estos territorios audiovisuales, con su propia forma de hacer y disfrutar del cine en la ciudad. Sólo a partir de las experiencias concretas, como las aquí abordadas, podremos sumar mayores elementos al debate sobre qué es lo común-comunitario en esta urbe y, por qué es tan importante defenderlo de lógicas como la privatización o de su uso como adjetivo superficial que olvida su carga política.



# TRAYECTORIA HISTÓRICA:

los otros modos de producción  
y distribución audiovisual en la  
Ciudad de México





# TRAYECTORIA HISTÓRICA:

## LOS OTROS MODOS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN AUDIOVISUAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En este capítulo esbozaremos un panorama general, primero latinoamericano y posteriormente mexicano, sobre algunos tipos de producción cinematográfica y audiovisual que se caracterizaron por marcar una coyuntura política que definió nuevos objetivos sobre su propia existencia y que se distanció filosófica y prácticamente de los procesos cinematográficos hegemónicos e industriales, para plantear formas distintas de hacer un cine divergente, con otros enfoques, objetivos y alcances. El cine, de manera histórica y convencional, se ha concebido como una disciplina cuya práctica es jerárquica y vertical, la cual debe estudiarse académicamente e insertarse en las lógicas de la industria que le rodea, ya que en los circuitos de compra-venta-consumo de estas obras, el cine es entendido como una práctica que sólo puede ser ejecutada por quien se ha formado en esta disciplina. Una de sus características principales es ser definido como un producto cultural que se inserta en la industria del entretenimiento.

Contrario a este planteamiento inicial en el que se enmarca el cine hegemónico, planteamos aquí una búsqueda situada en la Ciudad de México, inspirada en la curiosidad por conocer y comprender prácticas cuyo eje de acción parte de la producción, formación o exhibición audiovisual, pero desde una trinchera diametralmente opuesta a la que plantea la industria cinematográfica. Conocer estos criterios, formas, ideologías y filosofías que moldean dichas experiencias colectivizadas en torno a estos valores, implica desandar el camino para conocer su historia y sus motivaciones; volver a transitar por el pasado y conocer los matices, las diferencias, retos y adversidades que significa sostener estas experiencias en una ciudad como la Ciudad de México.

## EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO COMO PUNTO DE PARTIDA

Para poder situar el horizonte, trayecto y transformación de las prácticas audiovisuales que nos convocan en esta investigación, nos parece relevante remontarnos a lo que consideramos uno de los antecedentes inmediatos que movilizó el cuestionamiento sobre las formas hegemónicas de producir cine: el movimiento conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano. Este movimiento teórico-práctico nacido en distintas latitudes de América Latina, dio pie a la posibilidad de pensar una forma alternativa de producir, exhibir y poner al servicio de las sociedades un cine de carácter social.

El Nuevo Cine Latinoamericano, más que amoldarse a una definición concreta, ha sido una práctica, una metodología de acción, que utilizó el lenguaje y la técnica cinematográfica para hablar de un contexto y posicionarse políticamente ante una realidad. Muchas de estas experiencias fueron influenciadas por la práctica del cine soviético, el neorrealismo italiano, el cinema verité, el cine directo y las corrientes francesas nacidas al calor de las movilizaciones estudiantiles en mayo del 68. Pero también por los cambios sociales como la revolución cubana, las luchas anticoloniales, la guerra de Vietnam, las luchas antinucleares, movimientos ecologistas, feministas, contraculturales, por los derechos civiles y disidencias sexuales.

Durante las décadas de los sesenta y setenta, varios países de América Latina comenzaron a convulsionar socialmente ante la reacción en cadena de las revoluciones socioculturales y las sublevaciones armadas. Los jóvenes tuvieron un papel fundamental en el destino de los movimientos políticos y sociales, así como los estudiantes, guerrilleros y militantes, que ante una lectura interpretativa del estudio del marxismo, la toma de conciencia de la lucha de clases y de la explotación de los sectores obreros y marginales, buscaron en el arte y la cultura una forma de expresar la fuerza revolucionaria para emancipar a las sociedades contra las dictaduras, generando esta conciencia contra hegemónica en las masas.

El cine, particularmente el género documental, fue una de las principales expresiones y mecanismos de lucha, sin embargo, el acceso a las herramientas para producirlo no estaba democratizado para el grueso de la población. No

era posible pensar que los campesinos, los obreros o los indígenas pudieran generar su propio cine. Es por ello que se debe analizar, entre matices y claroscuros, cómo la liberación que se buscaba generar a través del cine provenía del espíritu y entendimiento de jóvenes estudiantes que tenían la posibilidad de cuestionar su realidad y el capital cultural para acceder, no sólo a la tecnología, sino al lenguaje que dichas herramientas presuponen.

Una de las experiencias más significativas a nivel latinoamericano de militancia cinematográfica, y que fue un referente en la región, fue la de Cuba Sono Films (1938-1948), productora creada por miembros del primer partido comunista cubano: “Las proyecciones se hacían en los sindicatos y asociaciones populares, con un ‘cine móvil’ como el que será popularizado 20 años después por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica” (Paranaguá, 2003, p. 24). Desde antes de la creación de este instituto, el documental fue el género al que se le asignó una función de educación popular y propaganda política a favor del gobierno revolucionario.

Para contextualizar la consolidación de este movimiento debemos recordar algunos eventos y encuentros entre cineastas que se perfilaban a fortalecer un cine social, comprometido y militante. Los años cincuenta del siglo pasado fueron de gran dinamismo para América Latina y, en definitiva, fueron el estímulo que impulsó, en la siguiente década, una serie de cambios en las ideologías y en la búsqueda de la gente joven que ya venía resonando con las múltiples revoluciones suscitadas en el continente americano. Desde la revolución cubana y su lucha guerrillera en la Sierra Maestra, pasando por la revolución boliviana en 1952, el periodo de violencia que comenzó en Colombia en 1948 tras el asesinato del líder populista liberal Jorge Eliécer Gaitán y la formación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), las luchas agrarias, la represión, los problemas de vivienda, entre otros.

A la par de los acontecimientos antes mencionados, se daba también una revolución tecnológica, ya que la televisión se posicionaba en la vida cotidiana, por lo que el sentido y el contexto en el que el cine se producía y exhibía comienza a cambiar. Sin embargo, esta tecnología era más asequible en las ciudades y no en el ámbito rural o campesino donde muchas veces no había ni acceso a la electricidad, mucho menos a la televisión o a una sala de cine. Pese a esta desigualdad de acceso a los medios de comunicación y/o de entretenimiento, el cine como industria siguió fortaleciéndose en países

como México, Argentina y Brasil.

En 1956 se crea el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, Argentina, dirigido por Fernando Birri, un centro de formación tributario de las propuestas del neorrealismo y del género documental. En Chile aparece el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago en 1955, y la Universidad de Chile crea un departamento de cinematografía en 1960. (León, 2016, p. 55)

Posteriormente, la década de los sesenta fue el momento de las crisis del sistema político y el surgimiento de “lo nuevo”. Los movimientos antiracistas, la música y la pintura como manifestaciones de la cultura rebelde, de la generación de la postguerra, propiciaron la reinención de filosofías y prácticas que permitieron la libertad política y creadora. Había una necesidad urgente de alzar las voces, de defender una reivindicación en materia de derechos, de apelar a la diversidad y al rompimiento de estereotipos de las clases conservadoras.

En 1968 se realizó la Muestra Documental de Mérida y el Festival de Viña del Mar en 1969, dos eventos que sirven para enfatizar la tendencia política del Nuevo Cine Latinoamericano. “Aquí se esboza de manera más clara la idea de un cine de apoyo a los procesos de cuestionamiento del orden existente y la opción de las salidas revolucionarias” (León, 2016, p. 42).

Para México, el movimiento estudiantil de 1968 fue un parteaguas que fortaleció la organización de jóvenes militantes. La creación de grupos guerrilleros, la posterior conformación de la liga comunista 23 de septiembre y la clandestinidad a la que se entregaron muchos jóvenes en México, fue definitiva para confiar y atestiguar el poder libertario de los medios de comunicación alternativos e independientes como las radios, las revistas, fanzines y, por supuesto, el cine como herramientas de lucha y expresión.

En 1963 la Universidad Nacional Autónoma de México abre el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, hoy Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, que se mantiene hasta la actualidad como uno de los centros de formación fílmica más importantes de la región. Esta escuela surge en el auge de los cineclubs, ya que, ante la falta de escuelas de cine, los

cineclubs y las cinematecas eran los espacios formativos y de politización que tenían los jóvenes curiosos por descubrir y ejercer el lenguaje de la cinematografía. Sin embargo, también hubo jóvenes que venían de familias privilegiadas económicamente y que pudieron salir a estudiar cine al extranjero, por lo que también importaron a América Latina una tendencia novedosa para la época -en el quehacer documental principalmente- que se venía experimentando en países como Francia, Inglaterra, Italia y Estados Unidos. Así, se formó una nueva generación de cineastas que, empapados de estilos, estéticas y abordajes, conjugaron estos conocimientos con sus inquietudes políticas para dar salida a este conocido movimiento como Nuevo Cine Latinoamericano.

Cada exponente o creador de una obra cinematográfica de la región, conjugó las características sociales y culturales de su entorno con su quehacer práctico y teórico, así como las inquietudes o problemáticas políticas que se generaban en los contextos de lucha. Experiencias como la estética del hambre y el cinema novo con Glauber Rocha en Brasil; la apuesta por un Cine imperfecto de Julio García Espinoza en Cuba; el reto por un cine junto al pueblo y su función didáctica con el grupo Ukamau y Jorge Sanjinés en Bolivia; la apuesta por un tercer cine de corte político y militante del grupo Liberación en Argentina, así como Fernando Birri, Santiago Álvarez, Alfredo Guevara y Raymundo Gleyzer, quien, como uno de los integrantes del grupo “Cine de base”, producía películas que eran luego proyectadas en barrios, escuelas, universidades y fábricas. Las producciones y las exhibiciones se hacían en la clandestinidad, lo cual colocó a Gleyzer en la mira de la Alianza Anticomunista Argentina y en el año 1976 es detenido y desaparecido. En Colombia, Marta Rodríguez y Jorge Silva emprenden una exploración documental desde el punto de vista de los olvidados y explotados. Los indígenas, los campesinos, los pobres y las mujeres trabajadoras se vuelven protagonistas de sus películas, practicando así un cine comprometido. El estilo al que recurren es el cine directo. Posteriormente, Marta Rodríguez hace parte del proceso de los talleres Varan, de los cuales hablaremos más adelante. Estos son algunos referentes que, a finales de los sesenta, emergen como propuesta de cambio, a partir de la praxis de estos procesos de trabajo colectivo en el campo cinematográfico (García Ancira, 2021).

A su vez, el Tercer Cine fue la denominación que utilizó el grupo argentino Cine Liberación, encabezado por Octavio Getino y Fernando E. Solanas,

para denotar un cine claramente militante y contestatario. Le película *La hora de los hornos* (1973) fue el claro ejemplo de lo que buscaba este tipo de cine. La razón por la cual se denominó de esta manera fue porque ellos concebían que el Primer Cine se refería al cine industrial y comercial donde las masas no eran representadas y cuyo objetivo era la mercantilización y el entretenimiento; en donde se muestra una realidad representada y percibida desde la mirada de la clase dominante, de aquellos que detentan los medios de producción. El Segundo Cine sería una reacción a esta primera definición, se refiere al cine de arte que, si bien no tenía un propósito tan fuertemente arraigado a la mercantilización de las obras fílmicas, permanece el matiz de un cine autoral y que cumple con ciertas demandas estéticas y de un lenguaje más convencional, sigue siendo una cultura dominante. De esta manera, el Tercer Cine quiere provocar y subvertir estos presupuestos y producir un cine para la liberación, expulsando el cine imperialista de los mercados nacionales, dejando de lado cualquier aspiración de director de cine para entregarse al combativo compromiso de cambiar la realidad. “Nuestra cultura, en tanto impulso hacia la emancipación, seguirá siendo hasta que ésta se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión” (Getino y Solanas, 1969, p. 120).

Frente a estas premisas y otras utopías, la definición del Tercer Cine era criticado porque se decía que éste era también producido por intelectuales de clase burguesa, lo cual en cierta medida era cierto, ya que solventar en aquella época los costos elevados de la producción cinematográfica, no era algo sencillo de lograr si no se pertenecía a una clase privilegiada que lo respaldara. Se criticaba también el limitado consumo de estas obras, ya que sólo circulaba en grupos pequeños del sector politizado. Como diría Alberto Híjar: “La esencia del Tercer Cine, como la de todo fenómeno ideológico, es contradictoria” (1972, p. 12).

Muchos realizadores no se sintieron del todo aludidos o identificados con los principios del Tercer Cine, por lo que prefieren el término de Nuevo Cine Latinoamericano ya que lo sentían más amplio y menos radical. Una de las características del Tercer Cine, que fue retomada en prácticas posteriores donde se enfatizaba su carácter dialógico, y que se pone en práctica en los cineclubes y más recientemente en la creación de cine debates o programas de exhibición -las cuales analizaremos más adelante a través de las experiencias referenciadas para esta investigación-, ha sido

ese carácter reflexivo detonante o catalizador de la organización social, es decir, la necesidad de la retroalimentación constante entre los productores/ exhibidores/ debatientes/ militantes y las masas concretas.

Este nuevo cine, que se caracteriza por su apuesta política y militante, amplía los espacios de difusión y exhibición de las películas, ya no exclusivas de las salas comerciales, sino que fortalece la multiplicación de cineclubes y espacios alternativos dentro de locales de organizaciones sindicales, campesinas, estudiantiles, la publicación de revistas especializadas como Ojo al cine (Colombia) y Hablemos de Cine (Perú).

En 1974 se creó en Caracas, Venezuela, el Comité de Cine de América Latina. Estos espacios de encuentro y exhibición de cine tenían la intención de establecer metodologías y debatir estéticas revolucionarias para el cambio social.

Hubo un taller, denominado “Participación de la base”, donde confluyeron experiencias de video y de cine, y la cuestión tecnológica se hizo más evidente en relación con un tema muy de época, que venía del 68 o antes: la idea de darle la voz al pueblo, la comunidad, la gente o como se nombrase en cada caso. Como se sabe, era una consigna, un discurso muy extendido en el cine político latinoamericano y de todo el mundo. La incorporación a las películas del testimonio de la gente común o de los obreros, campesinos, estudiantes vino de algún modo a cumplir con esa idea. Y en algún caso hasta se intentó darles la cámara a pobladores. Pero, como resulta evidente, desde un punto de vista material, no es lo mismo darle una cámara 35 mm o 16 mm a una persona sin conocimientos técnicos específicos que darle una cámara de video. (Villarreal, 2015, p. 87)

Obviamente, la transformación tecnológica a través de la invención de cámaras más livianas, la integración del sonido sincrónico, el paso de la cinta de celuloide al video digital, así como el abaratamiento de los costos para acceder a esta tecnología, presupone un cambio en las formas de relacionarse con la realidad retratada, de aproximarse a la herramienta y a su lenguaje. Al hacerse más accesible tanto la producción como el consumo, lo audiovisual como práctica ha sido retomado por otras disciplinas como la

antropología, la psicología, la sociología, la historia, entre otras, ya sea como objeto de estudio, como metodología de investigación o como una práctica de acción-participación para generar vínculos entre grupos y comunidades.

La crítica constructiva a estos procesos sociales de creación y expresión, ligados a la idea de liberación y transformación ante las crisis políticas y violentas de nuestro continente, nos hace reflexionar sobre lo complejo que es articular movimientos sociales con prácticas artísticas y creativas. En esa búsqueda de coherencia entre la forma y el contenido, encontramos una gama infinita de posibilidades que cada contexto y momento histórico propició entre sus ejecutantes y, aunque en prácticamente todos los casos habitaba la contradicción intrínseca al ser humano, vemos que a lo que debemos prestar atención es a esta variedad de ejercicios de comunicación y a la posibilidad de generar redes, relaciones sociales que permitan seguir cuestionando la realidad, articulando objetivos, ideologías, intereses compartidos que nos permitan sostener la vida y defender el derecho a la disidencia.

La premisa de la que se parte es que las mal llamadas “minorías”, que en realidad son mayorías, no están siendo representadas en los grandes imperios mediáticos masivos que reproducen estereotipos y que son cómplices y partícipes de los sistemas de exclusión y explotación. La tecnología puede estar al servicio de las sociedades, puede ser un medio para inscribir en la memoria histórica a esas luchas no representadas. Hay que crear puentes donde los saberes y quehaceres se compartan para generar nuevos procesos y conocimientos.

La irrupción del video como un medio accesible (tanto en términos económicos como de conocimientos), expande los campos de acción de estas prácticas de creación, ya no sólo desde una perspectiva autoral politizada y comprometida, sino para proponer una participación más activa de los espectadores que la del film-acto, convirtiéndose en productores, técnicos y protagonistas de las historias y películas.

Es así, como a principio de los ochenta, en nuestra región se dan los primeros pasos para explorar las posibilidades de la auto representación, donde los principales esfuerzos se centran en la llamada transferencia de medios y el trabajo con pueblos originarios que deviene en la consolidación de lo que hoy conocemos como el cine y video de los pueblos auto organizados en la Coordinadora Latinoamericana de Comunicación

de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Al mismo tiempo, se desprenden iniciativas urbanas, sobre todo en sectores populares, donde el video cobra una dimensión pedagógica vinculada a la intervención de organizaciones civiles y colectivos independientes, que deriva en el surgimiento del Movimiento latinoamericano de video popular, iniciativa de corta duración, pero significativa para el devenir de lo que hoy conocemos como cine y audiovisual comunitario.

En este decenio, comprendido entre 1980 y 1990, sucede en la región latinoamericana un regreso a los procesos “democráticos” postdictaduras. Esto sin duda significa un quiebre en las formas narrativas antes claramente militantes, a unas de reconstrucción del tejido social, de participación e inclusión. Las desigualdades sociales se extreman entre regiones urbanas y rurales. En muchos países de la región, se padecieron las consecuencias de las devaluaciones y las deudas infinitas con el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial. En cuanto al acceso a los medios de comunicación, si bien la televisión y el cine se popularizaron en torno a la posibilidad de su consumo, aún sigue siendo restringida su utilización por parte de comunidades marginales o de la periferia.

A inicios de los años noventa, un segundo cambio tecnológico profundiza esta tendencia de ampliar la acción del campo cinematográfico y audiovisual: la aparición del internet doméstico, que fortalece el intercambio y la formación de redes de colaboración y difusión de las producciones, pero también de los modos de organización, prácticas de creación y reflexiones metodológicas. El contexto social y político es marcado internacionalmente por la arremetida de las políticas neoliberales que también traen otro tipo de impacto en estas prácticas audiovisuales situadas en los márgenes de la industria cultural. Así, se produce un acercamiento a la emergencia de los movimientos sociales de la década, sobre todo respecto a las demandas de los pueblos originarios y los desafíos de cambio frente a la globalización en la apuesta altermundista.

En este sentido, se actualizan los marcos ideológicos respecto a la tradición latinoamericana marcada por la mirada política militante de los partidos de izquierda y las apuestas revolucionarias, para ampliar los horizontes hacia corrientes críticas al desarrollismo y la hegemonía neoliberal. Se deja atrás la impronta de una mirada nacionalista desde la heteronomía y algunos casos remanentes vinculados a lo que serían el progresismo del siglo XXI, pero

mayormente se presta atención a las dinámicas de los pueblos y comunidades en una lucha por la autonomía y autodeterminación territorial.

En esta convulsión de cambios tecnológicos y redefiniciones conceptuales, las prácticas cinematográficas y audiovisuales van a iniciar el siglo XXI con un tercer giro tecnológico, esta vez determinado por lo digital. Lo cual se traduce en un mayor acceso e involucramiento en los distintos niveles de producción y amplifica el rango de acción de las prácticas que se vienen desplegando en distintos territorios y con nuevos enfoques de trabajo, ahora con la posibilidad de tener sus propios canales y plataformas de difusión y exhibición en el internet.

A lo largo de esta investigación problematizaremos los modos de nombrar las prácticas organizativas alrededor del cine y lo audiovisual, atravesadas por una preocupación social por crear, a través de ellas, un sentido de lo común-comunitario. Este cuestionamiento en torno a la forma de nombrar el quehacer audiovisual, surge desde que se teoriza, como en el caso del Tercer Cine o el Nuevo Cine Latinoamericano, y se extiende a lo largo de la historia, sobre cómo, para qué y con quién las prácticas narrativas sobre las imágenes y el sonido.

## EL PANORAMA MEXICANO

Existe una larga tradición cinematográfica y audiovisual en México, así como una ardua producción académica alrededor de la misma. Destaca su prolífica producción junto a Argentina y Brasil, por lo que no es casual que México sea uno de los principales referentes de la industria cultural latinoamericana.

En este apartado no nos detendremos a analizar la totalidad de eventos político-culturales que han ocurrido en la Ciudad de México porque sería inabarcable, sin embargo, mencionaremos algunos que, a nuestro criterio, son relevantes para explicar la creación de diversas colectividades organizadas en torno al arte y la cultura, y que fueron perfilando la creación de experiencias audiovisuales con horizontes comunes de las cuales vamos a hablar en el tercer capítulo. Sabemos que será imposible integrar muchos

momentos o eventos de interés para este estudio, pero esperamos que sea un aliciente para futuras apuestas de investigación que puedan derivar de estos planteamientos.

Partimos de la época revolucionaria de México, ya que este movimiento armado fue una reacción en contra de una de las dictaduras más largas de México, la de Porfirio Díaz (1876-1911). Durante su mandato se inventó el cine en Francia y, siendo Díaz un gran admirador de la cultura francesa y queriendo importar la idea de modernidad, pronto abrió las puertas de México a la tecnología cinematográfica. Incluso, es sabido que la imagen de Díaz fue de las primeras en aparecer en una película en México: El presidente de la república paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec (1896).

En ese mismo año, en uno de los salones del Castillo de Chapultepec, Gabriel Veyre y Claude F. Von Bernard, enviados de la familia Lumière, presentaron a Porfirio Díaz y miembros de su gabinete las imágenes en movimiento proyectadas, con lo cual queda maravillado al darse cuenta de la particularidad de este artefacto: la posibilidad de inmortalizarse. Asimismo, Veyre y Von Bernard se dedican a grabar alrededor de México 35 filmes sobre costumbres, tradiciones religiosas, folclore y surrealismo mexicano para presentarlo al general, los cuales pasarían a la historia como los primeros cortometrajes documentales sobre México.

Posteriormente, durante los años de la revolución, se popularizó la fotografía documental, los periódicos y los rushes de cines. De esta manera, los medios de comunicación jugaron un papel muy importante en la lucha armada y en la representación del pueblo en su cotidiano. Ya no sólo eran las clases burguesas las que aparecían en documentos históricos o recreativos, sino la clase popular.

Desde sus inicios, la lucha armada recibió una cobertura extraordinaria de parte de los creadores de imágenes tanto comerciales como privados: la batalla de Ciudad Juárez, en mayo de 1911, atrajo alrededor de 1500 “fanáticos Kodak” de El Paso, quienes diariamente bajaban al río Bravo o se posicionaban en la relativa seguridad de los tejados para captar la acción. (Mraz, 2014, p. 107)

Sin embargo, estas imágenes producidas desde miradas extranjeras tenían una caracterización racista que exotizaba la imagen de la lucha armada, representando al mexicano como un auténtico salvaje. Fue entonces que surgieron fotógrafos mexicanos que hicieron lo posible por documentar de una manera más cercana y comprometida la revolución, ya que, si bien pertenecían a clases privilegiadas, tenían al menos un entendimiento sobre el contexto y realidad del país. Salvador Toscano en 1915 fue uno de ellos, quien dirigió la compilación documental *Memorias de un mexicano* y, aunque el financiamiento lo obtuvo a través de Venustiano Carranza para producir un cine constitucionalista y tuvo sus sesgos, hoy en día es un testimonio imprescindible del patrimonio audiovisual de la historia de México.

Cada facción política revolucionaria fue considerando la importancia de enlistar en sus filas a un documentalista y un fotógrafo. Para el caso zapatista existió un sólo documental que tomó partido por una causa que iba perdiendo. Se sabe que Amando Salmerón fue el fotógrafo de Emiliano Zapata y documentó el triunfo de las fuerzas campesinas en 1911. Por su parte, Francisco Villa “firmó en 1914 un contrato por 25 mil dólares con Mutual Film Corporation, en el que cedía el derecho exclusivo de filmar sus batallas y ejecuciones” (Mraz, 2014, p. 112).

Los hermanos Casasola y su Agencia Mexicana de Información Gráfica fueron también muy importantes dada la vasta producción fotográfica que lograron, no sólo producir, sino adquirir de otros fotógrafos. Su archivo fue tan relevante que para 1988, Agustín Víctor Casasola fue nombrado el cronista gráfico de la Revolución mexicana y uno de los forjadores del nacionalismo cultural mexicano.

Posterior a la revolución, en los años cuarenta, el gobierno mexicano dio un giro hacia la derecha, así como la representación de la mexicanidad. Ya para este momento se había trazado una identidad con la idea de la unidad y el intento de homogeneizar al indígena para integrarlo al proyecto de nación, lo que significaba que debía renunciar de alguna manera a su identidad indígena para convertirse en mexicano. El cine no fue la excepción. El director Emilio “El Indio” Fernández y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa encabezaron toda una escuela mexicana de cine en el periodo conocido como la Edad de Oro que abarca aproximadamente de la década de 1940 a 1950. El cometido fue realizar películas nacionalistas que tuvieron un gran

poder sobre la imagen del México que se quería exportar al extranjero.

Las películas producidas en este periodo tenían una estética preciosista del país del que se habían enamorado innumerables cineastas y fotógrafos extranjeros como el soviético Sergei Eisenstein y el norteamericano Paul Strand, este último invitado por el entonces Secretario de Educación Pública Narciso Bassols, quien junto con el compositor Carlos Chávez, querían realizar una serie de películas “con el pueblo y para el pueblo”. Sin embargo, sólo realizaron una única película que retrataba la vida y lucha de un pueblo de pescadores. *Redes* fue el título de esta obra que se estrenó en 1936. Películas como esta, o como ¡Qué viva México!, filmada por Eisenstein, influenciaron sin duda la estética cinematográfica que vendría después. El muralismo como disciplina artística también tuvo mucho que ver en la construcción del imaginario de la mexicanidad, el trabajo de los muralistas David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera influenciaron el cine y la fotografía.

Posterior al periodo del Cine de Oro, vienen unas décadas donde la agitación social vuelve a la escena tanto política como artística. Las luchas sociales de 1950 y 1960 brindan un escenario de interés para fotoperiodistas como los hermanos Mayo, quienes con sus imágenes construyeron una dialéctica visual, logrando documentar huelgas obreras, movimientos estudiantiles, marchas y escenas de la represión policiaca de manera tal que las siguientes décadas estarán marcadas por la producción fotográfica y audiovisual de este talante. El movimiento estudiantil de 1968 motiva, entre mucho más, el acercamiento a la cámara por parte de mujeres, trabajadores, jóvenes excluidos de la cinematografía nacional, quienes encuentran vías de expresión a sus demandas sociales.

El surgimiento de estas experiencias colectivas y el uso de otros formatos como el video, va a tener una fuerte influencia en la expansión del cine experimental y posterior videoarte mexicano, sin embargo, se van a mantener esfuerzos de corte social y político. La aparición del colectivo Cine Testimonio a finales de los años sesenta, remueve la labor cinematográfica en el marco de esta efervescencia política y se vuelve punto de partida para otras experiencias de grupos y colectivos como la Cooperativa de Cine Marginal, Taller Cine Octubre. También destaca el colectivo Cine Mujer que plantea por primera vez temas como el derecho a decidir en torno al aborto o la violencia cotidiana en películas como *Cosas de Mujeres* (1978)

o Vicios de la cocina (1978), así como el surgimiento de la distribuidora Zafra A.C., que tiene un rol importante en la distribución de los materiales y documentales del momento.

El movimiento estudiantil de 1968 fue documentado tanto por el Estado mexicano como por estudiantes, particularmente del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM que tenía poco tiempo de haber sido fundado. Lo que se documentó por parte del gobierno nunca fue editado y hasta hace muy poco se ha abierto este material a investigadores.

Tuvimos la fortuna de conversar para esta investigación con Alberto Híjar, prominente investigador de la teoría marxista y crítico de arte mexicano. Híjar ha estudiado la relación entre arte, política y estética, ha participado en movimientos de izquierda y como luchador social fue detenido y torturado por la Brigada Blanca durante el periodo de la guerra sucia en México en 1974. Fue asesor de la Junta de Reconstrucción Nacional sandinista y miliciano en Nicaragua. Él nos cuenta:

En el año 68 no pocos aprendimos que de lo que se trataba es de politizar la sociedad civil para transformarla en sociedad política. Esto hizo que la comunicación tuviera un lugar fundamental en el movimiento, frente a una prensa mercantil, patrocinada por grandes consorcios, en este país de la libertad de prensa, donde especialmente entonces, había una sola empresa paraestatal distribuidora del papel. (Alberto Híjar)

Por parte de los estudiantes, encontraron en este movimiento una necesidad de hacer una contraparte mediática, de informar sobre lo que estaba pasando y de crear una memoria fílmica sobre uno de los sucesos más trascendentales de la historia contemporánea de México. La película *El grito de Leobaldo López*, quien fuera detenido por dos meses el 2 de octubre, es quizá la más reconocida, en la cual participaron aproximadamente 20 estudiantes que compartieron cuatro cámaras bolex de 16mm para documentar los sucesos. Esta película fue exhibida en muchos cineclubes de las universidades, escuelas y sindicatos, de igual manera, se prohibió su transmisión en televisión hasta 1990. También se realizaron otros documentales como el de Paul Leduc *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* y el de Óscar Menéndez *Únete pueblo y Dos de octubre*, aquí México (Mráz, 2014, p. 319).

El 68 no es reductible al lloriqueo y a la tragedia, sino a la respuestas de comunicación que desde antes y después de Tlatelolco abundaron. Hay que advertir, cómo la austeridad de la prensa fue rota con acciones performáticas antes que se hiciera el performance, por ejemplo, con un globo de tinta roja, o con una pistola de agua, hacer un disparo rojo al pecho de las palomas de la paz, que estaban por todos lados para anunciar la Olimpiada, porque así se llamó, la Olimpiada de la paz. Por ejemplo, utilizar el transporte público para pintar consignas y hacer la convocatoria para las movilizaciones, el transporte público recorre toda la ciudad, de modo que los letreros en sus costados los veía todo mundo, y los choferes y los que lavaban los camiones, los respetaban y ahí quedaban [...] Las asambleas, esta maravilla de ejercicio político de la comunicación popular. (Alberto Híjar)

Estos ensayos de comunicación popular nos muestran la creatividad constante de los entonces jóvenes militantes que buscaban por todos los medios mostrar una versión más próxima a la realidad y hacer el contrapeso frente a la hegemonía mediática y la censura a la libertad de expresión.

Como un hito importante para el cine, Híjar nos contó sobre Manuel González Casanova, a quien nombra el padre del cine independiente. Fue presidente de la Federación Mundial de Cinematecas, de la Federación Mundial de Cineclubes, fundó la Fimoteca en el Colegio de San Ildefonso, donde además arrancó el muralismo con su poder subversivo; también el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en donde incorporó personajes fundamentales para la formación de una línea libertaria del cine mexicano.

El cineclubismo en esta época floreció. El registro más antiguo que se tiene de un cineclub en México fue en 1931, filial a la Film Society de Londres y la Ligue de cine club de París. Lo que muestra que desde los años treinta ya había una comunicación internacional. El cineclub mexicano, no sólo exhibía películas, sino que había una tendencia del cine educativo con la exhibición de películas científicas, ciclos de historia del cine, conferencias de propaganda sobre la importancia estética, científica y social de la cinematografía, es decir, se crea un ambiente propicio para que surja la cinematografía mexicana y su fin es altamente social y no lucrativo.

Estos son los antecedentes y permanencias ideológicas de las prácticas audiovisuales que estamos rastreando en esta investigación.

Como se ha mencionado, los medios oficiales de comunicación eran tendenciosos y deshonestos, no había una prensa o medio institucional que fuera confiable. Como reacción a esta situación, los distintos grupos de artistas en varias disciplinas comenzaron a pensar el quehacer artístico en función de la reflexión y conciencia política. Este fue el caso del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artístico, mejor conocido por sus siglas como CLETA. Un movimiento político-artístico independiente en donde confluyeron distintos artistas y personajes involucrados en las movilizaciones, sobre todo estudiantiles, de cara a lo ocurrido en 1968 en Tlatelolco y posteriormente en el Halconazo en 1971.

La llamada “guerra sucia”, recubierta por acciones y políticas populistas, sirvió lo mismo para intentar la aceptación social como para justificar el exterminio individual o grupal, mediante el encarcelamiento o la desaparición de líderes sociales; y la furiosa persecución y exterminio de los grupos guerrilleros. (López, 2012, p. 14)

Nacen entonces movimientos paralelos como el Bloque-arte que reunía las demandas de estudiantes de diversas áreas como la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Música, la carrera de Arte Dramático, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la Orquesta Filarmónica y hasta el Taller Coreográfico de la UNAM. Sus demandas iban en torno a la necesidad de mayor difusión y preparación artística. De esta manera, los estudiantes de estas disciplinas se hermanan para dar rienda suelta a la creatividad propia de su oficio, pero con un ideal de lucha hacia la libertad de expresión.

En este contexto, se conformaron “cinco proyectos con diferentes propuestas: el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), el Teatro Popular de México, el Movimiento de Teatro Independiente, el Centro Universitario de Teatro (CUT) y el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina” (López, 2012, p. 19). Como se puede observar, los conceptos que definen a cada proyecto son palabras clave como popular, independiente y campesino, vislumbramos así un destello de lo que en esta investigación pensamos sobre lo común-comunitario. Estas experiencias ya marcaban un

eje de resistencia y creación colectiva desde las bases, desde los pueblos y la organización comunitaria. La agenda no se limitaba a las presentaciones teatrales sino a despertar conciencia política y social.

El despertar del arte político ya se vislumbraba desde otros frentes como lo fueron las radios populares y comunitarias que datan desde los años cincuenta. Este ejercicio de comunicación que antecede las experiencias de producción audiovisual que nos convoca en esta investigación, tiene su origen en la necesidad de conformar redes para la defensa del derecho a la comunicación. De acuerdo con María Susana González y Juan Daniel Montaña, las radios comunitarias pueden ser definidas de la siguiente manera:

Son aquellas que promueven la participación social de diversos grupos sociales comúnmente excluidos, invisibilizados, estereotipados o minimizados en el espacio público mediático. Participación que realizan mediante sus propias formas discursivas, sin fines de lucro, en contextos, necesidades y objetivos determinados, con el fin de reivindicarse frente a los poderes políticos y económicos para hacer valer sus derechos, reafirmar sus identidades sociales, políticas y/o culturales, e incidir en la distribución de bienes materiales y simbólicos. (2019, p. 240)

En 1973 se creó Televisa, uno de los consorcios más voraces de la televisión comercial en México y la región, por lo que se hizo más apremiante la importancia de tener medios de comunicación independientes que preferentemente nacieran de procesos organizativos y comunitarios. Desde entonces, las radios comunitarias han tenido un importante papel en la defensa del territorio, la revitalización de las lenguas, y la defensa del derecho a la comunicación.

Entre 1979 y 1982 surge el Sistema de Radios Culturales Indigenistas, sin embargo, esta iniciativa era parte, como muchos otros proyectos, de uno de los programas gubernamentales de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), no por ello dejaron de existir experiencias de radios alternativas totalmente autónomas o gestionadas desde organizaciones de la sociedad civil.

María Susana González y Juan Daniel Montaña en su artículo Apuntes para la historia de la radio comunitaria en México, apuntan seis características que tienen en común algunas experiencias radiofónicas: constituyen un proyecto político-comunicacional, visibilizan a grupos sociales con poco acceso a los medios masivos comerciales y públicos, crean y refuerzan vínculos sociales, facilita la accesibilidad de la comunidad en la producción y planeación del medio, contribuyen a la construcción de ciudadanía y son autónomas. Si bien estos criterios no son estáticos ni exhaustivos, nos permiten perfilar ideas que sostienen el fundamento de las prácticas denominadas como común-comunitarias, concepto que es columna vertebral de la presente investigación.

## DE LA REPRESENTACIÓN EXOTIZANTE A LA REPRESENTACIÓN COMPROMETIDA

Con relación a las prácticas audiovisuales, podemos seguir de manera paralela las acciones por parte del Estado mexicano para promover sus políticas públicas y acciones en torno a su idea de progreso y desarrollo. Volveremos un poco en el tiempo para retomar algunos eventos y momentos que fueron relevantes para comprender el papel que tuvieron ciertas instancias de gobierno en la creación de políticas públicas en torno al arte y la cultura, ya que estas figuras y las formas de patrocinar los discursos oficiales fueron marcando un camino para las experiencias que se fueron trazando y que han derivado en las experiencias más actuales de autorepresentación y de producción audiovisual desde dentro de las comunidades y colectivos.

A partir de la década de los treinta, se puede evidenciar en México la creación de instancias culturales como: el Instituto Nacional de Antropología e Historia fundado en 1939, tempranamente a diferencia de otros países latinoamericanos; el Instituto Nacional Indigenista que se creó en 1948, el cual perdura hasta el día de hoy bajo el nombre de Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas; así como la creación del Museo Nacional de Antropología en 1964, uno de los recintos más emblemáticos del país en el que no sólo se resguarda el patrimonio arqueológico y contemporáneo de los pueblos indígenas de México, sino que su función principal ha sido la de

reforzar y enaltecer la grandeza arqueológica y la herencia prehispánica de México, y las colecciones etnográficas.

Por su parte, el cine, sobre todo de corte antropológico y etnográfico, acompañó y cuestionó estos discursos oficiales a través del proyecto del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), el cual es financiado por el Instituto Nacional Indigenista (INI) entre 1978 y 1995. Este ambicioso proyecto pretendía documentar, para su resguardo, la vastedad de expresiones culturales en todas las regiones indígenas de México, ya que, tras años de la aplicación de las políticas indigenistas de integración al modelo desarrollista de nación, los indígenas debían despojarse de su identidad para convertirse en mexicanos. Por esta razón, muchas de estas expresiones culturales estaban al borde de la extinción y se propuso documentarlas, para lo cual se montó un equipo de producción donde trabajaban cineastas y antropólogos, en un primer esfuerzo de trabajo interdisciplinario.

A finales de los años sesenta y principios de la década de los setenta, empezó a cambiar la ideología indigenista, hubo un desplazamiento del integracionismo impuesto hacia el reconocimiento de una sociedad más plural, diversa y multicultural, bajo la bandera de la democracia y en el marco de una economía capitalista crecientemente neoliberal. (Zirión, 2021, p. 5)

En este nuevo contexto arranca, en 1977, el Archivo Etnográfico Audiovisual en aras de convertirse con el tiempo en un cine participativo donde las comunidades fueran las propias productoras de sus relatos. Se consideran como fundadores del Archivo a Alfonso Muñoz, Nacho López y Óscar Menéndez. El proceso mediante el cual se fundó este Archivo fue de cambios dentro del mismo proyecto, ya que la misma experiencia filmica y la relación que se establecía entre los cineastas, antropólogos y comunidades indígenas, planteaba nuevos retos y vicisitudes para las filmaciones siguientes. Algunos testimonios de cineastas involucrados en el proyecto dan cuenta de las tensiones entre la institución y su discurso y la forma de pensar de los realizadores. Sin embargo, no en todas las producciones esto sucedió así.

Esta experiencia de variados matices, formas y contextos sirvió para reflexionar sobre la producción audiovisual en el ocaso del indigenismo

mexicano. Fue la posibilidad de plantear formas distintas de comprender el cine y, posteriormente, el trabajo audiovisual, con el fin de imaginar un cine de carácter comunitario y más horizontal, donde las decisiones en torno al qué y cómo se narra pudieran ser tomadas de manera consensuada.

Mientras esto ocurría, en la Ciudad de México se desarrollaban movilizaciones urbanas en materia de lucha y defensa de la vivienda digna. Si bien la ciudad fue siempre punto de llegada para miles de migrantes de todo el país que viajaban con la expectativa de mejorar sus condiciones de vida, la ciudad fue un terreno hostil, marginal y discriminatorio para los migrantes indígenas que se congregaban en los márgenes de la ciudad. Un evento particular en materia de las movilizaciones por la vivienda fue la llamada “invasión” de la colonia Santo Domingo en los Pedregales de Coyoacán al sur de la Ciudad de México. En 1971, se organizan y se da el paulatino poblamiento de este espacio de piedra volcánica. Los vecinos cuentan que tuvieron que librar batallas contra la policía que los quería desalojar, pero resistieron y construyeron poco a poco, calles, casas, avenidas, centros culturales, comedores comunitarios y hasta proyectos de comunicación vitales para generar un vínculo identitario que sostuviera la larga lucha de uno de los asentamientos “irregulares” más grandes de América Latina, el cual persiste hasta nuestros días.

Durante estos mismos años, surgen movimientos populares similares como la creación de la unidad habitacional Cananea que, junto con Santo Domingo, son dos espacios en los que realizamos trabajo de campo con dos colectivos pertenecientes a estos territorios y que desarrollan actividades de comunicación en términos de lo común-comunitario. Asimismo, se crea el Movimiento Urbano Popular y la Unión Popular Revolucionaria Emiliano Zapata (UPREZ), ambas organizaciones creadas para apoyar y asesorar a las organizaciones en lucha por una vivienda. Estos movimientos cobran mayor fuerza tras el sismo de 1985 en donde muchas personas pierden sus casas y donde hay una creciente necesidad de solidaridad para ejercer presión para lograr sus demandas.

En este nuevo contexto de luchas populares urbanas, culmina la fase del Archivo Etnográfico Audiovisual como se conocía en la década de los setenta y se creó en su lugar, a finales de 1980, el proyecto denominado Transferencia de Medios Audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas, dirigido por el Instituto Nacional Indigenista, con el objetivo

de proveer a los pobladores originarios de las herramientas y conocimiento para producir relatos de su realidad y con su propia mirada.

Antes de analizar el proyecto de transferencia de medios, debemos reconocer de dónde venían las ideas sobre los nuevos procesos de producción audiovisual desde la participación y colaboración con los pueblos que, aunque estuvieron ligados al Estado y las instituciones, fueron un parteaguas que permitió crear experiencias autónomas y autogestivas en torno a la realización audiovisual común-comunitaria. Por ello, se hace necesario un recorrido histórico que revele los esfuerzos realizados desde hace ya casi cuarenta años, una lucha no solo por la democratización de las herramientas audiovisuales, sino también por la autonomía y la reivindicación de la identidad.

Desde los años ochenta, emergieron dilemas en torno a la representación que se hicieron patentes desde el discurso antropológico. Además de cuestionarse la propia antropología, se torna evidente el tema de poder en las relaciones sociales en torno a la producción, por lo que la “transferencia de medios”, o la apropiación de los medios, por parte de las comunidades indígenas fue una posibilidad para hacer frente al poder de la representación. Sumado a lo anterior, está la influencia de los talleres Varan, creados por Jean Rouch e impartidos en 1979 por un equipo francés para los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. En estos talleres se exploraban metodologías que permitieran poner en cuestión las posibilidades y limitaciones de los dispositivos para narrar realidades sobre la alteridad, y buscaban formar documentalistas fuera de Europa para que documentaran su realidad. Este método seguía la línea del cine directo y se replicó en el programa de transferencia de medios (Vázquez, 2017).

En 1985, se impulsa desde el INI lo que se denominó el Primer Taller de Cine Indígena, coordinado por el cineasta Luis Lupone en colaboración con María Eugenia Tamés y Arjanne Laan. Se llevó a cabo en San Mateo del Mar, Oaxaca, junto a un grupo de mujeres tejedoras ikoots. Pese a que esta experiencia fue sumamente enriquecedora en la formación audiovisual, tuvo sus limitantes en el horizonte nacional pues no tuvo el mismo auge en otras regiones de México, además de que las producciones que resultaron de esta experiencia no contaron con la suficiente difusión por, justamente, considerar que no calzaba en el estándar estético de la cinematografía hegemónica, por lo que varias películas quedaron enlatadas por décadas. Y, nuevamente, el único documental que se dio a conocer fue el realizado por

Luis Lupone titulado *Tejiendo Mar y Viento* cuya realización fue autoral, quedando opacadas las producciones de las, ahora, cineastas Ikood (Murillo, 2018).

Finalmente, en 1989 se realizó un seminario entre el Departamento de Investigación y Promoción Cultural y el Archivo Etnográfico Audiovisual, en donde antropólogos y cineastas discutían sobre cómo implementar la visión de transferir, no sólo los medios de comunicación, sino las funciones institucionales a los indígenas (Cusi, 2013). Como resultado de este seminario se publica el libro *Hacia un video indio* (1990). En este compendio, cuya publicación es posterior a la primera experiencia del taller de cine indígena a las mujeres Ikood en Oaxaca, las reflexiones de los diversos autores ya están encaminadas en promover la enseñanza-aprendizaje del lenguaje audiovisual para incentivar la mirada propia de los pueblos indígenas desde adentro, no por ello dejando de lado la importante crítica sobre el tipo de enseñanza que impartirían los cineastas alrededor de los medios audiovisuales y los posibles conflictos que esto pudiera devenir, es decir, cuestionar si lo que se reproduciría en estos ejercicios serían lenguajes canónicos del lenguaje televisivo y hegemónico, o si la intención estaría dirigida a la construcción de nuevos lenguajes y narrativas que realmente respondieran a las necesidades e inquietudes de los pueblos originarios.

La proliferación del video que fortalece estos intentos iniciales de transferencia de medios con pueblos indígenas no es ajena a la realidad de los barrios populares de la Ciudad de México, donde también a mediados de la década de los ochenta, empiezan a producir con cámaras de VHS algunas expresiones contraculturales, sobre todo del movimiento punk. Aparecen iniciativas como Redes Cine Video, Dimensión Copal, Tarumba, Salamandra (Gaytán, 2013). Asimismo, la experiencia de Pablo Gaytán junto al Colectivo Komunidad Audiovisual, se presenta como uno de los primeros intentos de uso comunitario del video para proponer formas de trabajo en colaboración, del cual devino un manifiesto en 1989, y una serie de iniciativas de trabajo desde la noción del video popular con apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las (FONCA) y recursos autogestivos. Muchas de estas iniciativas se auto denominaron la “generación transparente”.

Para finales de los ochenta's en México, ya encontramos dos líneas de trabajo muy marcadas en el desarrollo de apuestas de trabajo participativo y colaborativo cercanas a los procesos de autorepresentación. El trabajo

enfocado con comunidades indígenas desde el INI y las apuestas de video popular impulsadas de manera independiente, y para inicios de la década del noventa ya se sostenían experiencias como las de Canal 6 de julio, Contraluz producciones, Videar, Colectivo Cadáveres, Quinto Sol, Video dos, la red Interneta de videastas, entre otros (Gaytán, 2013). En esta línea, también resaltan experiencias de trabajo como la Videosala José Martí (1990) en el Centro Histórico, los talleres de video con mujeres violentadas (1991), el centro de capacitación e información del video independiente en la Casa del Poeta (1992). De igual manera, se logra fundar cuatro video salas en barrios y publicar la revista Imágenes en movimiento (1994). Estas apuestas se logran a través del apoyo del recién formado FONCA, pero también desde la autogestión y antecedentes de Video popular A.C.

Otro hito fundamental en el trazo de este panorama histórico es, sin duda, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994, pues políticamente significó un cambio radical en el imaginario nacional sobre las comunidades indígenas. Una de las grandes demandas que se concretaron en los Acuerdos de San Andrés y que posteriormente el gobierno anuló, fue el reclamo al derecho a una libre autodeterminación. Por primera vez en todo el país resuena el eco de muchas comunidades indígenas que clamaban por este derecho y, por supuesto, por su autonomía. Dicho clamor fue muy importante para desarrollar y ejercer el derecho a la comunicación indígena y hacer “la cultura visible” (Cusi, 2013).

En este contexto, el trabajo del Centro de acceso al video para el desarrollo Telemánita, se convierte en una experiencia de apropiación de las herramientas audiovisuales y a su uso en la defensa de los derechos humanos de las mujeres, la educación popular y la salud reproductiva. Su trabajo se articula con una red de grupos que usan el video como herramienta de educación y organizan el Festival de Video Hecho por Mujeres en Ciudad de México (1995) y articulan una red a través de internet. La intención de estos grupos es darle un uso didáctico al video facilitando su apropiación por parte de activistas comunitarios, pero también, que sirviera como documento visual para informes dirigidos a las agencias de cooperación internacional.

Hacia finales de los años noventa, nace Comunicación Comunitaria (1999) con un enfoque por la democratización de los medios de comunicación y vinculada al movimiento de radios comunitarias, la cual, junto con la

fundación del Centro de Comunicación Ciudadana en la Delegación Coyoacán, impulsan un proceso de documentación audiovisual con la comunidad bajo la lógica de “medios ciudadanos”. Son los tiempos de la huelga de la UNAM y el surgimiento de la Ke-Huelga Radio, de los adherentes al zapatismo urbano y de la proliferación de experiencias de registro visual y sonoro desde la comunidad universitaria. Procesos que son un nuevo partaguas en cuanto a la producción de video y las prácticas audiovisuales hacia inicios del siglo XXI en la Ciudad de México, producción que sigue tomando distancia de las propuestas oficiales, institucionales. Hasta aquí, tenemos casi 30 años de crecimiento de múltiples y diversas experiencias audiovisuales ligadas a procesos de organización social, con puntos de encuentro y similitudes, pero también con sus diferencias y particularidades.

A principios del siglo XXI, la política cultural en la Ciudad de México se enfocaba hacia la recuperación de espacios públicos, plazas, centros culturales, museos y edificios gubernamentales en desuso; en ese sentido se inició un programa piloto para conformar una gran escuela de artes y oficios y a su vez un centro cultural, libre y gratuito para la población de la zona oriente de la capital. En el año 2000 se conforma entonces, a través de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, una propuesta de intervención cultural con la idea de, por un lado, descentralizar la oferta cultural y formativa en la Ciudad de México, y por el otro crear espacios para combatir, a través del arte y la cultura, los problemas de violencia y desempleo en jóvenes de las periferias urbanas. Nace así la primera Fábrica de Artes y Oficios (FARO) en el oriente de la ciudad. Posteriormente, y dado el éxito de este lugar, se conforman cuatro espacios culturales más ubicados en: Iztapalapa, Tláhuac, Milpa Alta y Gustavo A. Madero. FARO de Aragón se crea en el 2015 y se desarrolla con un perfil de formación audiovisual, en donde se imparten una gran variedad de talleres desde actuación, maquillaje y producción, hasta realización, edición, guion y montaje.

En el 2001 se emprendía por parte de la comandancia del EZLN, una marcha de 37 días que se llamó La Marcha del Color de la Tierra, en la cual se recorrieron seis mil kilómetros hasta llegar al Congreso de la Unión. Esta marcha fue muy significativa porque conjugó muchas luchas que se articularon en la Ciudad de México, y a lo largo y ancho del territorio nacional, rechazando el desconocimiento oficial de los derechos y cultura indígena a la libre determinación. Tan sólo cuatro años después, en el 2006,

el EZLN lanza la Sexta Declaración de la Selva Lacandona y la Otra Campaña, la cual es una declaración anticapitalista y contestataria contra el Estado mexicano, donde se llama a todos los sectores políticos a organizarse en contra del capitalismo, el despojo y la explotación y crear un Programa Nacional de Lucha. Este año es convulso, el presidente en turno es Felipe Calderón, quien declara la famosa guerra contra el narcotráfico que destapa una ola de violencia en el país sin precedentes. Las cifras de desaparecidos son desorbitantes, al igual que los asesinatos.

Paralelamente, ocurrían en este mismo año dos grandes acontecimientos, uno fue la brutal represión al movimiento de los floricultores de Atenco en contra de la construcción del aeropuerto, y el otro fue el levantamiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). En ambos casos se articularon colectivos de medios independientes que apoyaron las causas de las movilizaciones. En el caso de Atenco, el colectivo Indymedia (Independent Media Center), Medios Autónomos México y el Centro de Medios Libres jugaron un papel importantísimo difundiendo información, noticias y circulando documentales creados por ellos para difundir lo que verdaderamente había ocurrido en esa represión, en contraposición a los medios del Estado que distorsionaban la realidad.

Para el caso de Oaxaca, el movimiento magisterial le dio seguimiento a la tradición radiofónica comunitaria en el estado. Durante el movimiento, los maestros, con ayuda de los medios libres, tomaron más de 10 radiodifusoras comerciales y los canales de televisión para transmitir la realidad del conflicto. Ante el enojo de percibir cómo los canales oficiales desvirtuaban su lucha, la ofensiva de las mujeres fue crucial. Radio Universidad, Radio Cacerola, Radio APPO, fueron espacios que les permitieron descubrir, explorar y aprender entre ellas (González Valentin, 2017, p. 20).

Oaxaca nos dejó una gran lección sobre la importancia de los medios de comunicación en el devenir de los movimientos sociales organizados y su impacto en la sociedad civil, ya que, gracias a esta fuente de comunicación, gran parte de la población comenzó a apoyar de diversas maneras al movimiento y ayudó a disminuir la brutal represión de la que eran objeto.

Ya en el 2008, un grupo de artistas y gestores culturales, en su mayoría talleristas de Faro de Oriente, forman el Centro de Artes Libres Central del Pueblo en el Centro Histórico de la Ciudad de México y abonan así a

los espacios formativos en artes. A pesar de que siguen manteniendo una relación con instituciones estatales que dan financiamiento a estas causas, el centro y sus actores (talleristas y gestores) pueden incidir, desde su visión, en una construcción más próxima a la realidad al tener cercanía a los barrios y colonias, por un lado, y la sensibilidad artística para conducir estas experiencias y crear puntos de encuentro interdisciplinario y también crear redes entre los que circulaban por ahí, por el otro.

En el 2009 se crea el Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal (PROCINE), el cual tiene como misión apoyar, fomentar y promover el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana en la Ciudad de México, así como brindar un sistema de estímulos económicos, financiero y fiscales al sector cinematográfico, incentivando con ello la inversión pública y privada en beneficio de los productores, creadores, distribuidores y exhibidores de películas mexicanas. Con este proyecto se estimula la producción local en el centro de la ciudad, particularmente impulsando redes de cineclubes, muestras, talleres y actividades de vinculación comunitaria.

En el 2011, en los albores del cambio de gobierno de Felipe Calderón, y ante el sangriento sexenio que se venía transitando en el país, surgieron nuevas iniciativas que buscaban igualmente denunciar esta violencia y hacer un eco masivo que resonara en todos los rincones del país, visibilizando los estragos que la violencia había traído al grueso de la población. Entre las organizaciones se encuentra EmergenciaMX, un colectivo audiovisual independiente que se encargó de cubrir el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD) encabezado por Javier Sicilia y la Caravana por la Paz que se realizó para visitar varios estados con la idea de visibilizar la rabia que los acontecimientos violentos estaban marcando en los mexicanos. Surge también la colectiva audiovisual feminista La Sandía Digital y el colectivo La Bandurria Marcha, así como Cine y Medios Comunitarios, estas dos últimas fueron casos de estudio de esta investigación.

En el 2012, con el cambio fraudulento hacia el gobierno de Enrique Peña Nieto, se da un nuevo estallido social que remarca la inconformidad de la gente ante la continuidad de la violencia que significaba el cambio de gobierno. En este contexto surge el movimiento Yo soy 132, encabezado mayoritariamente por jóvenes estudiantes que se declaraban antipartidistas. Defendían la libertad de expresión y el derecho a la información para ejercer un voto libre e informado. Este movimiento buscaba cuestionar la

falta de opciones políticas para la elección presidencial, pero sobre todo era una declaración frontal contra la postulación de Enrique Peña Nieto, tomando en cuenta que era el gobernador del Estado de México cuando dio la orden de aplicar la brutal represión a los floricultores en Atenco en el 2006, además contaba con el apoyo de todo el aparato mediático del país. Muchas universidades de México se unieron en esta proclamación, pero también se extendió a otros países de América Latina.

En 2013 se realiza la II Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala en Tlahuitoltepec, Oaxaca. En esta reunión se congregan medios de comunicación para dialogar en torno a temas tan urgentes como los impactos de los mega proyectos en regiones indígenas, reconociendo que se deben fortalecer y defender los derechos culturales y su identidad a través de los medios de comunicación al servicio de los pueblos y comunidades. Como veremos en el tercer capítulo, dicho evento motivó el surgimiento de iniciativas como las de Cine y Medios Comunitarios, otra de las experiencias aquí estudiadas.

En este mismo año, en la ciudad de Guadalajara se convoca a un encuentro-taller que se llamó “Tejemos nuestra comunicación”, en el cual participaron diversos medios libres y activistas. A partir de esta iniciativa nace una experiencia de encuentro y colaboración entre medios libres, que se sostiene cierto tiempo, llamado “los tejemedios”, recuperando el nombre del espacio que los llevó a conocerse y colaborar.

Tejemedios fue un espacio para entrelazar esfuerzos desde varios frentes de comunicación alternativa e independiente, en el cual participaron comunicadores comunitarios, radios y periodistas. La idea era compartir conocimiento y experiencias a través de talleres, debates, coberturas y prácticas diversas donde se ponía a prueba la diversidad de estrategias de organización y acción de la comunicación desde abajo, la de los pueblos y movimientos sociales.

En esta red de comunicadores se unieron iniciativas como: Tekio audiovisual, Regeneración Radio, Subversiones Agencia Autónoma de Comunicación; Koman Iel Mirada Colectiva; La Ke Huelga Radio; Radio Zapote; Hijos de la Tierra; Radio Comunitaria Amilzinko; La voladora Radio; La Sandía Digital Laboratorio de Cultura Audiovisual; Más de 131; Somos el medio; Otras voces, otras historias; Cooperativa Cráter Invertido; Radio Pozol,

Naranjas de Hiroshima, Red de Medios; entre otros.

Después del primer encuentro en tierras tapatías, se realizaron otros en diferentes territorios, entre ellos la Ciudad de México, del 26 al 28 de julio de 2013<sup>1</sup>. Durante estos encuentros, un evento importante fue la Conferencia de prensa del Sub Galeano (antes Subcomandante insurgente Marcos) para los medios libres en La Realidad, Chiapas, el 10 de agosto de 2014. En esta conferencia dijo la frase “medios libres, alternativos, autónomos o como se llamen”, para referirse a estas iniciativas de comunicación, y lo fundamental que resulta su trabajo para una comunicación abierta, eficiente y verídica en contrapeso a los medios hegemónicos del estado.

Tejemedios también realizó coberturas a las acciones de diversos movimientos sociales en defensa del territorio y otras causas, como el Movimiento Mexicano de Afectados por las Presas y en Defensa de los Ríos (MAPDER), el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, la lucha magisterial en el marco de la reforma educativa, y las autodefensas en Michoacán, organizadas para responder a la violencia del narcotráfico. Además, organizaron “cadenazos radiales” junto con otros movimientos de medios libres en América Latina.

En el 2014 sucede uno de los eventos más escalofriantes pero que al mismo tiempo generó una indignación y movilización masiva. El 26 de septiembre se comete la desaparición de 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa que estremece al mundo. Se organizan marchas, comunicados y los medios alternativos de comunicación ejercen presión para esclarecer los hechos, que hasta el día de hoy permanecen impunes. En la Ciudad de México, miembros de la comunidad cinematográfica toman el espacio al aire libre de la Cineteca Nacional y fundan el Cineclub Cineteca 43 con la finalidad de proyectar películas en el espacio público, con una curaduría claramente dirigida a la movilización social con la idea de generar debates en torno a las películas proyectadas. El periodismo narrativo y alternativo hace también su parte y se crea el colectivo Subversiones, agencia autónoma de comunicación. Surge Hecho en Santocho, otro colectivo analizado en esta investigación, y se realiza un encuentro del EZLN con los medios libres en

---

1. Otros encuentros fueron: Convergencia de Medios Independientes en San Cristóbal de las Casas, Chiapas (5 al 7 de agosto del 2013); Tejemedios Amiltzinko en Temoac, Morelos (22, 23 y 24 de 2014); el Encuentro de medios libres y radios comunitarias Tejemedios (16 al 19 marzo del 2017) en Nochixtlán; y el Encuentro de Radios Comunitarias y Medios Libres #ElIstmoEsNuestro (agosto del 2019) en Juchitán, Oaxaca.

La Realidad, Chiapas. También en este año inicia el proyecto de la Escuelita Zapatista, que consistía en ser invitado por la comandancia a visitar alguna comunidad zapatista durante una semana, ser adoptado por una familia indígena y hacer parte de las labores cotidianas, con el objetivo de que, quien viviera la experiencia, pudiera comprender el sentido de la autonomía y constatar, con sus propios ojos y sentidos, que desde la organización colectiva “otro mundo es posible”.

En la Ciudad de México, durante los últimos seis años, comienzan a efervescer nuevas organizaciones autónomas organizadas alrededor de la producción audiovisual y/o medios alternativos de comunicación. En el 2015 se crea la colectiva de Documentalistas Rupestres en FARO de Oriente. En este mismo año, se organiza a nivel latinoamericano la Semana por la Soberanía Audiovisual, y la primera sede en Ciudad de México es el Rancho electrónico, para luego extenderse a otros espacios. En julio, más de treinta líderes de Video for Change se reunieron en Tepoztlán, México, para la segunda reunión global de V4C (Red Video4Change). El evento convocó a organizaciones de más de una docena de países, incluidos India, Argentina, Kenia, Malasia, Estados Unidos, Guatemala entre otros, para una semana de conversaciones estratégicas, intercambio de conocimientos y creación de redes.

## DE CARA AL FUTURO

Como hemos podido ver en este breve recuento histórico, la influencia de la industria cultural en México para el resto de la región latinoamericana ha permitido que su tradición cinematográfica sea reconocida por su gran capacidad de producir y circular contenidos audiovisuales. Sin embargo, esta misma condición se ha vuelto un cerco que invisibiliza otras producciones que se mantienen al margen del canon industrial, tanto para el consumo de las películas, como en la recuperación de la memoria de estos otros procesos de creación y producción.

Hacer cine cuesta caro. Se requiere de aprendizaje, de financiamiento y por consiguiente de prestigio propio o derivado. El quehacer cinematográfico se sublimiza: no

cualquiera puede ser cineasta: la técnica, el equipo, el dinero, la cultura de cineclub. Desde las instituciones, el cineasta infeliz procura penetrar al sistema hasta que encuentra la alternativa: asimilarse o radicalizarse. (Híjar, 1972, p. 11)

Desde un discurso oficial, la historia del cine mexicano se caracteriza por la participación de las instituciones gubernamentales en la producción de películas, lo que ha sido motor para impulsar el crecimiento del quehacer cinematográfico, sin embargo, este crecimiento no ha sido equitativo. Los fondos y estímulos han estado por muchos años centralizados en la Ciudad de México, y han sido creados para otorgarse a los egresados de la licenciatura de cine de escuelas reconocidas como el Centro de Capacitación Cinematográfica o la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM. Hasta hace escasos años, la institución federal que otorga estos fondos, es decir el Instituto Mexicano de Cinematografía, está abriendo programas formativos y de promoción a la producción y exhibición de cine con miras a descentralizar la práctica y ampliar los perfiles formativos de acceso a los fondos públicos. También se están orientando en la actual administración del IMCINE, dirigido por María Novaro y desde la Dirección de Vinculación Regional y Comunitaria, programas como “Polos Audiovisuales”, en el cual se realiza capacitación y talleres de formación audiovisual en distintas regiones del país, asimismo, se coordina con las instituciones de cultura estatales con el fin de fomentar la reconstrucción de la memoria colectiva, la expresión de la identidad regional y el restablecimiento de los vínculos comunitarios a través del cine documental.

Por otro lado, se encuentra Apoyo Comunitario, que se encarga de buscar proyectos de formación audiovisual de iniciativas independientes o comunitarias en las distintas regiones del país, con el objetivo de apoyar su vinculación con otras similares y acompañarlas en la procuración de recursos y el sostenimiento de sus proyectos. En el 2019, se crea el Centro de Apoyo a la Postproducción, ubicado en Chiapas (actualmente se encuentra en proceso de consolidación) para impulsar de manera prioritaria la producción de cine y audiovisual de pueblos indígenas y afrodescendientes, donde las y los realizadores audiovisuales encuentran las herramientas necesarias para sus creaciones.

Desde hace un par de años se estrenó la convocatoria de Estímulo a la Creación Audiovisual en México y Centroamérica para Comunidades

Indígenas y Afrodescendientes (ECAMC), cuya finalidad es apoyar la producción y postproducción de cortometrajes y largometrajes de ficción y documental, realizados por creadores indígenas y afrodescendientes, impulsando la inclusión de las comunidades en las diversas formas creativas del trabajo audiovisual y el cine, tanto de manera individual como colectiva. Esta convocatoria apoya la producción audiovisual y cinematográfica con sentido de comunidad, en un marco de dignidad, igualdad, equidad y justicia, así como el reconocimiento de la diversidad de lenguas y culturas de México y Centroamérica. Dentro de las bases de la convocatoria hubo un apartado donde se comunica que esta puede ser traducida a la lengua indígena que sea requerida en colaboración técnica con la comunidad.

Durante el 2021 el IMCINE lanzó el Estímulo para la Formación Audiovisual Independiente (EFAI), cuyo objetivo es fortalecer proyectos que emprendan grupos y colectivos en torno a la formación audiovisual no escolarizada.

Esta política de inclusión y descentralización institucional es algo que se ha venido trabajando poco a poco y, si bien se ha estimulado el interés por la creación audiovisual en sectores que antes era imposible imaginar que podrían acceder a la producción audiovisual, estas cuotas de inclusión están siendo medianamente cubiertas.

Ahora bien, será interesante fomentar estrategias que refuercen o problematicen estas ideas sobre lo comunitario, ya que, si bien puede incluir procesos colaborativos o colectivos de creación, no necesariamente todos se sienten representados en ese esquema. Además de que no encontramos dentro de las convocatorias y programas alguna definición precisa sobre lo comunitario que pudiera darnos más claridad acerca de lo que las instituciones están entendiendo con este concepto, ya que esta palabra está siendo usada en, prácticamente, todas las áreas de la gestión pública. Casi todas las instancias de gobierno tienen algún programa que se bautiza como comunitario. Nos preguntamos entonces: ¿Cómo se construyen estas lógicas “comunitarias” desde las ciudades? ¿Qué caracteriza una comunidad, el territorio, la lengua, los intereses compartidos? Pareciera que la idea de lo comunitario se reduce y mal interpreta como todo aquello asociado a los pueblos y comunidades indígenas.

Quienes hicimos esta investigación, pensamos que existen muchas formas

de entender y ejercer prácticas colectivas de colaboración con un sentido de lo común, y por ello identificamos cierto riesgo al querer enmarcar en un solo concepto una amplia variedad de lógicas que buscan ciertos horizontes de sentido, pero que no necesariamente entran en la generalización que, desde lo gubernamental, están queriendo dar a entender por comunitario, como si lo comunitario requiriera un tratamiento especial por tratarse de lo subalterno, de lo que históricamente se ha marginado.

Al perfilarnos hacia las experiencias situadas en la Ciudad de México y el problema en torno a homogeneizar las terminologías que pudieran reducir una multiplicidad de prácticas audiovisuales, quisiéramos cerrar este capítulo anotando que, incluso las posibles contradicciones que nos muestra el Tercer Cine o el Nuevo Cine Latinoamericano, fueron vitales para dar pie a experiencias más concretas y que poco a poco han ido respondiendo a las inquietudes y necesidades históricas del momento. En este sentido, las críticas al cine político y militante de ser panfletario y de no accionar junto al pueblo, o bien por ignorar y no representar las historias particulares de obreros y campesinos, por ejemplo, fueron motor para pensar en prácticas verdaderamente colaborativas de creación, donde los sujetos protagonistas de sus historias pudieran ser también dueños de los medios de producción, de manera tal que se autodefinieran sin intermediarios, con sus propios recursos, usos y costumbres, definiendo la forma, el modo y el contenido de lo que se narra.

“La militancia del cineasta desarrolla su conocimiento científico y racional de los problemas populares para que al llegar a las masas éstas superen su ‘instinto de clase’ y lo eleven a ‘conciencia de clase’” (Híjar, 1972, p. 22). Siguiendo esta línea de pensamiento, el tipo de experiencias que mapeamos para esta investigación, son necesariamente inter y transdisciplinarias, porque en ningún caso notamos que la prioridad estuviera puesta en alcanzar un ideal estético o narrativo per se, sino que las prácticas están ligadas a las necesidades –ya sean territoriales o sociales– que las convoca a accionar desde la organización creativa y colectiva, pero también desde otras áreas del conocimiento teórico o metodológico que no necesariamente proviene del ámbito cinematográfico o audiovisual como lo conocemos tradicionalmente.

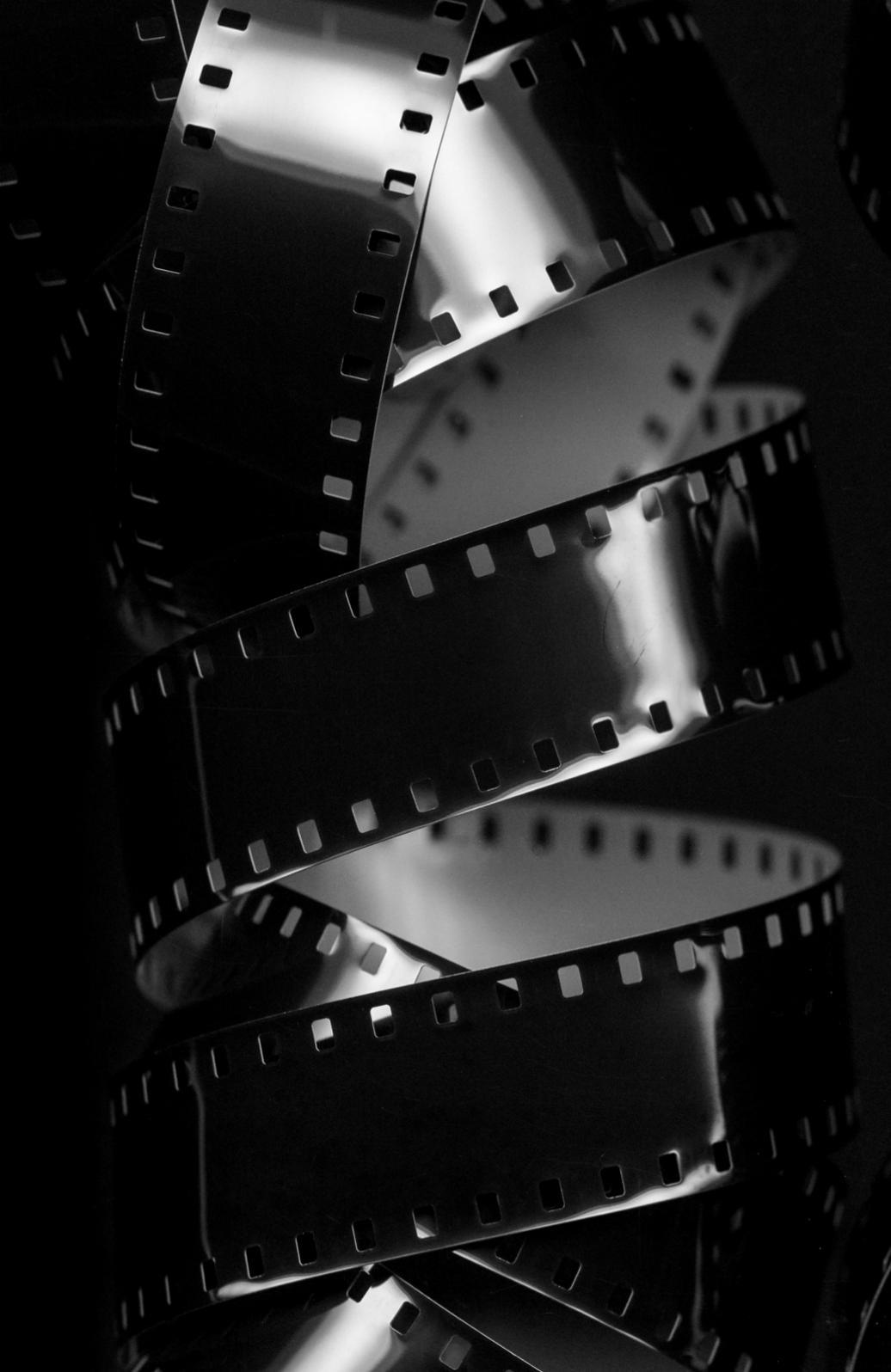






**NOMBRAR  
(DESDE) LAS  
PRÁCTICAS:**

del cine comunitario al  
audiovisual en común



# NOMBRAR (DESDE) LAS PRÁCTICAS: DEL CINE COMUNITARIO AL AUDIOVISUAL EN COMÚN

Las palabras le dan sentido a la realidad. Con ellas nos comunicamos, narramos, hacemos historia y perduramos la memoria. Con los conceptos, especialmente, analizamos y creamos abstracciones de acuerdo al contexto y condiciones materiales que nos determinan. En este capítulo nos concentramos en una breve revisión conceptual en torno a lo común-comunitario, específicamente, vinculado al cine y al trabajo audiovisual. La intención es ubicar las coordenadas teóricas que nos guiaron durante la investigación, definidas colectivamente en sesiones tipo seminario, en relación con la metodología elegida y sin perder de vista el lugar de enunciación desde donde nos posicionamos.

Este lugar de enunciación está determinado por dos condiciones. La primera, ser mujeres con formación universitaria e integrantes de organizaciones dedicadas a la práctica audiovisual. Y la segunda, vinculada a lo territorial, ser habitantes de la Ciudad de México, aunque no necesariamente originarias, como suele suceder con buena parte de la población de todas las metrópolis. Ambas condiciones las compartimos, hasta cierto punto, con las y los integrantes de las colectividades audiovisuales que participaron en esta investigación. Tenemos cierta “experiencia urbana” en común. Una experiencia común, pero singular, pues entendemos la realidad urbana como un territorio de múltiples facetas. Una ciudad que está hecha de muchas “ciudades” al mismo tiempo, pues no es igual vivir en el sur que en el

oriente, en el centro, al poniente o en el norte. Además, los y las practicantes audiovisuales son personas diversas, que no sólo se dedican al trabajo audiovisual, sino que mantienen un espíritu multidisciplinario.

En esta ciudad de mil rostros, con pasado lacustre y un presente metropolitano en el que resisten los últimos pueblos originarios, donde habitamos millones de personas con orígenes y aspiraciones diversas, ¿qué sería la comunidad? Generalmente, los estudios sobre la comunidad se refieren al ámbito rural o al mundo indígena, incluso la misma noción de “cine comunitario” se asocia con frecuencia a las producciones en lenguas indígenas y realizadas en territorios campesinos. Sin embargo, con el acelerado proceso de urbanización de las últimas décadas, “asistimos a la emergencia y trasvase de diversas expresiones de lo comunitario en las ciudades, lo que sin duda nos lleva a abrir y desbordar las perspectivas que han identificado a la comunidad con lo étnico o con una suerte de esencia que precede a la existencia” (Navarro, 2016, p. 32).

Son estas diversas “expresiones de lo comunitario”, concretamente a través de lo audiovisual, las que constituyen nuestro objeto de estudio. Nos motiva la necesidad de reflexionar sobre nuestra experiencia compartida con otras y otros que, aun sin conocernos, transitamos por caminos similares, atravesados por el uso de las cámaras y grabadoras. La intención es conocer cómo son esos otros caminos, qué texturas tienen, con qué otras sendas se relacionan y cuál es el horizonte.

## LOS PUNTOS DE PARTIDA: COMUNIDAD(ES) Y AUDIOVISUAL

Antes de abordar el marco teórico de forma específica, nos detendremos en dos ideas clave que orientan los términos que usamos durante esta investigación, con la intención de contar con un lenguaje común que también le permita a las y los lectores orientarse en la discusión que proponemos.

La primera clave es, precisamente, la comunidad. Ampliamente estudiada desde las ciencias sociales, comunidad se refiere al conjunto de personas que

se relacionan socialmente alrededor de algún interés o necesidad compartida. Generalmente, esta capacidad de generar vínculos está relacionada a la permanencia en un espacio determinado, mismo que se territorializa, en tanto es apropiado y cargado de significaciones por sus habitantes. La comunidad, entonces, es entendida en relación a un territorio concreto que funciona “como marco o área de distribución de instituciones y prácticas culturales espacialmente localizadas” (Giménez, 1996, p. 15).

Nosotras optamos por una noción de comunidad que, sin negar su relevancia, no se agote en el ámbito de lo territorial. Es decir, que retoma la idea de asociatividad en torno a lo que se tiene en común, pero que pueda ser aplicable a grupos sociales que no necesariamente comparten el mismo espacio. Esto se acerca a la propuesta de “comunidades de afinidad”, de Silvia Rivera Cusicanqui, donde destaca el principio de libertad que está detrás de la decisión de entablar lazos con los otros. Ahora bien, en una comunidad de este tipo, “las afinidades no están exentas de conflicto, pero son a la vez éticas y estéticas, más que afinidades ideológicas” (Silvia Cusicanqui en Salazar, 2015, p. 156). En ese sentido, consideramos a la afinidad como catalizadora de relaciones sociales orientadas a la construcción de lo común, o en términos más generales, de comunidad.

La perspectiva de esta investigación también incorpora algunos aportes sobre la dimensión afectiva como parte fundamental de la vida social, concretamente, del llamado giro afectivo de las ciencias sociales, que, en síntesis, plantea que “lo corporal y afectivo no son únicamente procesos internos de los sujetos sino un asunto relacional, es decir, que vincula a individuos y colectividades y por tanto son también procesos sociales” (Reynoso, 2017, p. 29).

Nos interesa, especialmente, la noción de “comunidades emocionales” desarrollada por la antropóloga colombiana Myriam Jimeno, y ampliada por Natalia De Marinis y Morna Macleod, en la que nos invitan a “pensar las intersecciones entre lo emocional y lo político en diversas acciones, procesos e investigaciones colaborativas” (De Marinis y Macleod, 2019, p. 9). De acuerdo con las autoras que utilizan esta noción en contextos de demandas por justicia para analizar la relación entre sobrevivientes y personas solidarias, la idea de “comunidad emocional” permite “explorar experiencias de momentos y lugares compartidos, donde la memoria adquiere un sentido de reparación” (De Marinis y Macleod, 2019, p. 16).

En el marco de nuestra investigación, la idea de comunidad emocional la vinculamos con el hecho de que “ver películas es una actividad “doblemente afectiva” no sólo por lo que en la narración audiovisual se representa y socializa sino por aquello que las imágenes y sonidos producen en el cuerpo de sus (post) espectadores, el placer temporal de la mimesis” (Reynoso, 2017, p. 25). Es decir, las prácticas audiovisuales que aquí analizamos no solamente producen bienes culturales cargados de toda una dimensión afectiva -las películas-, sino que, al ser compartidos y disfrutados en común, al realizarlas o proyectarlas, desatan una serie de emociones, memorias y evocaciones entre las personas involucradas.

Entonces, cuando hablamos de comunidad, nos referimos a un grupo humano que comparte condiciones materiales y/o simbólicas que orientan de algún modo prácticas, identidades y memorias. Este compartir no pasa necesariamente por el arraigo territorial y su temporalidad es variable, dando pie a diversas formas de relación social.

Ahora bien, la segunda clave tiene que ver con el amplio debate en torno a dos conceptos: el cine (incluso el Cine, con mayúscula) y el (o lo) audiovisual (usualmente en minúsculas).

Aunque los orígenes de la distinción residen en una cuestión de formato, distinción que se ha resaltado desde que el video comenzó a popularizarse a inicios de la década del ochenta acelerando el crecimiento de los medios de comunicación masiva, en la actualidad puede afirmarse que lo cinematográfico se remite al mundo del arte, determinado generalmente desde espacios de poder (academias, escuelas de cine, festivales, críticos)<sup>2</sup>. O bien, entendido como la experiencia estética que conlleva dejarse envolver por una historia “en la oscuridad de una sala de cine”<sup>3</sup>.

Independiente o comercial, el ámbito cinematográfico apela a fórmulas estéticas y narrativas que parten, generalmente, desde la mirada de un autor-director. El peso de lo autoral queda explícito en la palabra “cineasta”, una

---

2. Incluso, la Ley Federal de Cinematografía entiende al sector en términos de “industria cinematográfica nacional”, con carácter artístico, educativo y comercial. [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103\\_220321.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_220321.pdf)

3. En <https://catalunyawfilmfestivals.com/es/cannes-vs-netflix-las-claves-conflicto-pasado-y-futuro-cine/>

forma de nombrarse para darle cierto valor social a la obra, la película, que garantice su apreciación. Existen, por supuesto, otras maneras de concebir el cine, cada vez más presentes en el debate público mexicano. Un ejemplo, es el manifiesto lanzado por colectividades, productoras y realizadores que se consideran parte de los otros cines, aquellos que “nacen de procesos de creación comunitaria, con y desde las comunidades, y que fomentan la generación de comunidad dentro del equipo de producción, en cualquiera de los ámbitos del quehacer cinematográfico y audiovisual” (Manifiesto Los otros cines, 2020) .

En esta investigación, nosotras decidimos ubicar nuestro análisis por fuera de la tensión entre cine y audiovisual. Optamos por la categoría de “prácticas audiovisuales”, por considerarla más pertinente en el tipo de estudio que proponemos. La retomamos de la propuesta del investigador Christian León que se refiere a las prácticas audiovisuales, especialmente las indígenas, como “un tipo particular de mediación cultural y uso social de los medios y las tecnologías de la comunicación. Para pensarlas, es necesario alejarse de los estudios de medios –que predominan en el contexto anglosajón– para analizar las matrices culturales y sociales en las que están inmersos” (León Mantilla, 2017, p. 84). <sup>4</sup>

Nosotras, retomamos la noción en su acepción más general, sin la variable “indígena”, para referirnos al uso social de la herramienta audiovisual en el caso concreto de las experiencias colectivas aquí referidas. Pensamos que es una categoría útil para superar la dicotomía entre cine y audiovisual, que coloca el acento precisamente en la acción y, por lo tanto, en los sujetos.

El impulso de crear colectivamente un relato a través de la imagen y el sonido, de manera que represente las evocaciones e intereses de las personas involucradas en el proceso, ha sido –y es– nombrado de diferentes maneras: cine/video participativo, sin autor, cine guerrilla, cine popular, alternativo, colaborativo, comunitario, otros cines o cine de grupo, por mencionar algunas. Esta diversidad de definiciones “evidencia una inquietud por la mirada situada, es decir, contextualizada en un tiempo y espacio particular,

---

4. Información consultada en [https://drive.google.com/file/d/15N\\_Bsz-WVKxMAIIou9G-dk51DkO5Sj7F/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/15N_Bsz-WVKxMAIIou9G-dk51DkO5Sj7F/view?usp=sharing)

y por un proceso de producción que trata de alejarse de las jerarquías, del paradigma del autor único y de la idea de que sólo hay una forma (la comercial) de vivir el cine” (Maizal, 2021).

Ya hemos visto en el capítulo anterior que esta manera de practicar el trabajo audiovisual no es nueva, sino que está cargada de todo un legado que ha sido construido por varias generaciones de cineastas, videastas, educadores populares y comunicadores, a partir del diálogo, el respeto y la participación de las personas implicadas en el proceso de realización de una película -realizadores, personajes, público-.

En este amplio bagaje identificamos distintas corrientes que a menudo mezclan sus aguas, lo cual incrementa su riqueza, pero, a veces, complica la navegación. Una es la que agrupa la vehemencia y compromiso del cine militante latinoamericano y caribeño de los años sesenta y setenta, que revisamos en el capítulo anterior. Otro sería el paradigma de la comunicación popular y/o comunitaria, que abarca experiencias radiales, audiovisuales, gráficas, periodísticas y más, protagonizadas por organizaciones vecinales, pueblos indígenas y mestizos, o colectivos de todo tipo.

Dentro de esta corriente, es preciso reconocer el conocimiento generado por las radios populares, por el video y otros medios, con el fin de “organizar y movilizar a pequeños grupos, de modo tal que creen sus propios canales de expresión y manifiesten sus inconformidades y reivindicaciones, lo que no ocurría a través de los medios convencionales” (Gonzaga Motta 1983, p. 13). Así como los invaluable aportes del movimiento de educación popular y particularmente del pensamiento de Paulo Freire, que inspiró buena parte de las exploraciones en torno al potencial pedagógico de lo audiovisual.

El caso específico de los pueblos y comunidades indígenas, como también vimos en el capítulo anterior, es también una vertiente en sí misma cuando se trata de cine y/o audiovisual, sobre todo a partir de los años ochenta, revolucionando lo que se concebía como cine etnográfico, hecho hasta entonces exclusivamente desde la mirada antropológica. Todo un abanico de estudio y producción cada vez más activo.

Hay una última vertiente que, incluso, es la más cargada en lo que se refiere a bibliografía sobre audiovisual y comunidad, proveniente de la visión de organismos internacionales interesados en los procesos de educación y

comunicación popular que de forma autónoma han surgido en el llamado “tercer mundo”. Se caracteriza por posicionar el discurso del desarrollo con distintos enfoques, dependiendo la época. Sus orígenes se remontan hacia el final de los años sesenta, cuando las agencias de la ONU comienzan a dar un giro participativo en el diseño de los proyectos de intervención, principalmente de tipo agrícola, como una clara respuesta al efervescente clima social de la época, especialmente en los países del sur. Así, a mediados de los setenta, la FAO comienza a impulsar “proyectos de capacitación” -como se les comienza a llamar- para campesinos a través del uso del video<sup>5</sup>.

Así, la propuesta pedagógica-comunicacional de Paulo Freire, comienza a ser usada y apropiada por los organismos internacionales bajo otros nombres, por ejemplo, “educomunicación” (Chaparro Escudero, 2015, p, 97). Ya en los ochenta, mientras el movimiento latinoamericano de video popular cobraba vigor, este enfoque que combinaba el imperativo desarrollista con los procesos de comunicación, también se refuerza. Así, a lo largo de los últimos veinte años, es posible observar la publicación de diagnósticos, informes, manuales de “comunicación para el desarrollo”, “para la transformación”, o “para el cambio social”.

Es en esta corriente donde identificamos que se inserta la conocida sistematización regional coordinada por Alfonso Gumucio, donde se encuentran referidas una gran cantidad de experiencias vinculadas al video popular, indígena, barrial, participativo y militante en América Latina y el Caribe, todas bajo la noción de “cine comunitario”. Para este autor, la “necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo con un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas” (Gumucio 2014, p. 18), es la principal motivación de este cine, llamado comunitario, pero que también podemos encontrar, como el mismo autor lo refiere, en lo que se ha llamado video

---

5. En 1969, la FAO abre la Subdirección de Comunicación para el Desarrollo, de la Dirección de Información, oficina que impulsa un par de proyectos piloto que introdujeron, a mediados de los años setenta, el uso de video en los procesos de capacitación de campesinos: CESPAC (Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la Capacitación), en Perú; y PRODERITH (Programa de Desarrollo Rural Integrado del Trópico Húmedo), en México (Fraser 1990, 73).

alternativo, militante o popular. No hay, entonces, una definición clara pero sí un uso cada vez más frecuente del término, especialmente en el caso de la Ciudad de México, como vimos al final del capítulo anterior.

Teniendo en cuenta estas diferentes vertientes conceptuales, proponemos tomar distancia crítica del término “cine comunitario”. Pensamos que las definiciones cerradas corren el riesgo de nombrar de una manera uniforme realidades que, por su diversidad, desbordan las palabras que tenemos para describirla. Sin embargo, considerando estas claves en torno a la comunidad y el cine/audiovisual, nos preguntamos: ¿qué sería entonces el cine comunitario en esta urbe? ¿Alcanza la noción de “cine comunitario” para nombrar la diversidad de prácticas audiovisuales que surgen en el territorio diverso de la Ciudad de México?

## COORDENADAS TEÓRICAS

Proponemos considerar a las colectividades de esta ciudad, que no necesariamente se identifican como hacedoras de “cine comunitario”, como practicantes audiovisuales que construyen lo común. Planteamos entonces el desmonte del término “cine comunitario” como categoría cerrada, cuyo uso desprolijo puede encasillar determinadas prácticas audiovisuales que no necesariamente se autodenominan así, en el caso de la Ciudad de México y su diversidad sociocultural. Si problematizamos esta categoría, quizá, encontremos una definición única, una serie de principios, maneras de hacer y de representar(nos) a través de lo audiovisual, que prevalezcan por encima del individualismo, el consumismo y la elitización que caracteriza a la industria cinematográfica y al mundo del arte en general.

Para orientar nuestra propuesta, recurrimos al entramado teórico-conceptual propuesto por las sociólogas Raquel Gutiérrez Aguilar, Mina Lorena Navarro y Lucía Linsalata (2017), el cual parte de lo que han llamado “producción de lo común”, pues una de nuestras inquietudes como equipo de investigación es construir un marco analítico que tome distancia crítica del término “cine comunitario”, en tanto consideramos que tiende a englobar y dejar en la oscuridad una enorme riqueza de experiencias cuya práctica no se asocia necesariamente con esta categoría.

Este planteamiento se inserta, de forma más general, dentro del debate sobre lo común (o los comunes) que en los últimos años atrae el interés en distintos foros activistas, académicos y, valga la redundancia, comunitarios, de todo el mundo. En el marco de ese debate<sup>6</sup>, esta propuesta se encuentra mucho más vinculada al pensamiento social y antropológico surgido en América Latina, particularmente en los territorios andinos y mesoamericanos. Es aquí, en nuestro continente, donde más se ha llamado la atención sobre la importancia del valor de uso como categoría para abordar aquella dimensión de la vida social opacada por la preponderancia de la mercancía, es decir, la reproducción de la vida misma frente al valor de cambio, en el análisis marxista clásico (Echeverría, 1998); y también es aquí donde las conceptualizaciones en torno a la comunalidad y el buen vivir adquieren cada vez más resonancia por fuera de los espacios comunales e indígenas que los crearon.

De acuerdo con Navarro (2016), hay al menos dos niveles en la discusión que plantean los estudios sobre lo común de los últimos años: uno enfocado en los modos de organización y trabajo, es decir, en su dimensión política; y otro concentrado en analizar el “tipo de común” que producen dichas colectividades organizadas en torno a un interés o necesidad compartida. Antes de detenernos en la distinción entre los bienes comunes materiales e inmateriales, cabe mencionar que:

Si bien lo común tiene una dimensión simbólica y material que se manifiesta en el agua, la tierra, los minerales, las semillas o los bosques; o en la seguridad social con respecto al bienestar, la salud, la educación o los espacios públicos; o virtualmente, en los medios de comunicación, el espacio radioeléctrico y el internet; no hay que perder de vista que no se trata de un objeto o una dimensión separada de la actividad humana y del hacer social que lo re-produce. (Navarro, 2016, p. 25)

---

6. Silvia Federici dice que, en el caso de Europa, “la idea de los comunes fue introducida por el ejemplo de la lucha que vino de Latinoamérica y África. Por ejemplo, la lucha zapatista tuvo un impacto enorme en la transformación de nuestro imaginario colectivo; hizo a la gente consciente no sólo del tema de la tierra, sino del tema de lo comunitario” (Navarro y Linsalata, 2014, p. 21).

La producción de lo común es, entonces, un tipo de relación social basada en la construcción de vínculos de colaboración entre personas que necesitan satisfacer algún tipo de necesidad, material o existencial. Esto le otorga una carga muy política, pues apela a la capacidad de autodeterminación de las personas, que se “ponen de acuerdo” para decidir sobre asuntos de interés común, según sus tiempos y modos.

Este “ponerse de acuerdo” implica cierta capacidad y disposición para el diálogo, es lo que da pie a que las colectividades formadas por personas que entrelazan su hacer para conseguir un objetivo en común puedan mantenerse juntas, más allá de sus diferencias. Nuestras autoras llaman a estas colectividades tramas asociativas, tramas comunitarias, o entramados comunitarios:

[Una trama o entramado comunitario autoproduce] renovadas formas de interdependencia con capacidad de generar riqueza concreta -bajo alguna de sus formas- [y] que persevera reflexiva y críticamente para garantizar: i) la reproducción material y simbólica de la vida colectiva; ii) la perdurabilidad y el equilibrio de los vínculos producidos, haciéndose cargo también de la diferencia sexual. (Gutiérrez, 2018, p. 68)

Por otro lado, tenemos que los bienes comunes pueden distinguirse en materiales e inmateriales. Los primeros son todo lo que concierne al mundo tangible, y los segundos, al de las ideas, tradiciones, conocimiento o cultura en general. Sin embargo, lo material también abarca todo “aquello que es necesario para un trabajo intelectual, para la producción/ejecución/interpretación de obras intelectuales, o que le sirve a éstas como soporte” (Navarro, 2016, p. 25). En términos un poco más llanos, las prácticas sociales a las que nos referiremos en este estudio pueden ser abordadas como productoras, ejecutoras o divulgadoras de audiovisual con horizonte comunitario, no sólo por los bienes materiales que generan (las películas en sí), sino por todo lo que comparten durante el proceso, cómo lo hacen y por qué, es decir, por el tipo de conocimiento colectivo que alcanzan.

Traer a la mesa de análisis una perspectiva sobre los bienes comunes que nos permita distinguir entre lo material y lo inmaterial, da pie a la reflexión

sobre las películas y sus modos de distribución, y también sobre aquello que se desencadena –social y culturalmente– a partir de la producción, exhibición y distribución de una pieza. Nuestro interés está puesto en las relaciones sociales de organización, complicidad, negociación y reciprocidad, entre otras, que se establecen entre estos grupos para crear bienes comunes – materiales o inmateriales–, a través de procesos compartidos. Es por eso que no realizaremos análisis de las obras en sí, pues consideramos que amerita otra investigación que profundice en sus matices.

Por lo tanto, para los fines de esta investigación, retomamos la idea de que lo común se produce porque, en primer lugar, nos permite analizar “aquellos espacios y aquellos tiempos sociales que propician la reunión, el compartir, el estar y el hacer juntos, la reciprocidad, la empatía humana, el ser parte de, la disposición al servicio hacia la comunidad y a la devolución de lo recibido por la misma” (Linsalata, 2018, p. 373). Es decir, nos permite aterrizar la reflexión teórica en aquellas colectividades o tramas asociativas que se organizan para producir y/o distribuir imágenes en movimiento (cine/video/digital) por fuera de las lógicas de producción y circulación más conocidas, muchas veces pautadas por la industria cultural, y que incluso experimentan con la pedagogía popular.

Además, el entramado teórico que aquí retomamos nos permite tomar “sana distancia” de cierto uso del término “comunitario” como si fuera un adjetivo o una cualidad indisociable del modo de vida campesino o incluso, algo que sólo los pueblos indígenas tienen. Si como punto de partida pensamos en lo común como categoría detonante, es posible abrir una ruta para el análisis de las experiencias y colectividades audiovisuales que no busque colocar etiquetas, sino comprender los procesos y, sobre todo, las maneras en que se nombran a sí mismas y a los bienes creados.

## RECAPITULACIÓN

Optamos por hablar en términos de lo común, o bien, por recargar de su potencial crítico al uso del término comunitario, porque consideramos que la propuesta aquí referida nos permite hacer un análisis que respete las diferencias de cada práctica audiovisual sin homogeneizarlas dentro de una categoría única.

No podemos hablar de lo común sin la colectividad. El entramado comunitario, por su parte, es una noción que puede iluminar las diferentes experiencias urbanas que aquí estudiamos, protagonizadas por colectividades que habitan la misma ciudad, pero desde su propio lugar dentro de la dinámica social y territorial. Estos entramados autorregulan sus propias dinámicas de gestión, es decir, toman sus propias decisiones en función de sus posibilidades e intereses compartidos. El énfasis en la colectividad, además, empata con la distancia que estas prácticas audiovisuales aquí estudiadas toman respecto a lo autoral, es decir, al punto de vista individual en los procesos de creación, enaltecido en la figura del “director”.

Con la figura horizonte comunitario nos referimos a aquella perspectiva que inspira, orienta y moviliza a las personas hacia la construcción de sociedades basadas en la colaboración, la reciprocidad y el disfrute<sup>7</sup>, un horizonte de sentido. Por lo tanto, considerando la enorme diversidad de prácticas audiovisuales aquí referidas, cada una desde su contexto, haciendo a su manera y desde diferentes visiones políticas, pensamos que es viable usar una categoría abierta que no unifique, sino que permita desplegar la diversidad de experiencias y propuestas.

En síntesis, retomamos este tejido conceptual no sólo por su precisión para dar cuenta de las relaciones no monetarias, colaborativas y recíprocas que se dan en el hacer en común, sino por su valor como categorías críticas que nos permite vislumbrar la relevancia de las prácticas audiovisuales con horizonte comunitario/popular en el marco de las luchas políticas y movimientos sociales que han marcado a la Ciudad de México. Las consecuencias metodológicas de esta decisión nos llevan por los senderos de la investigación cualitativa, concentrada en la voz de las y los protagonistas de estos procesos.

---

7. Pensar “lo común como horizonte político supone [...] el desarrollo de una política autónoma para la producción de decisiones sobre el asunto común. Y, por otro lado, la reapropiación de las capacidades y condiciones para la reproducción material y simbólica de la vida” (Navarro, 2016, p. 165).

## ESQUEMA DE ANÁLISIS Y PORMENORES METODOLÓGICOS

Consideramos que una de las fortalezas teóricas de esta perspectiva es que no determina un tipo ideal de práctica o una única manera de producir común, sino que permite plantearse un horizonte de sentido, tanto epistémico como político, que orienta ciertas prácticas colectivas relacionadas al trabajo audiovisual, en el caso de esta investigación.

En este sentido, nos dimos a la tarea de deshilvanar el concepto de lo común para definir un esquema analítico que nos permitiera operativizarlo, es decir, convertirlo en una guía para el trabajo de campo y, a la vez, en un marco general para su interpretación. Así, las tres dimensiones de lo común propuestas por nuestras autoras (lo común como relación social, como forma de producción, y como práctica política) las descompusimos en dos niveles analíticos cada una, y a cada uno le asignamos un indicador cualitativo; es decir, un rasgo observable en la realidad o expresado verbalmente por alguna de las personas entrevistadas, aunque no necesariamente cuantificable.

Cabe mencionar que, en el proceso de acotar el objeto de estudio, decidimos concentrarnos en los términos de este esquema sin profundizar en aspectos como los relacionados con los bienes comunes que surgen de esta práctica política y modo de relación/producción que implica el hacer común. Esto significa que aquí no nos dedicamos al análisis de las películas en términos de su narrativa, circulación y consumo, pues implicaría otro tipo de esfuerzos investigativos y, por supuesto, de abordaje metodológico.

*Tabla 1. Esquema de análisis a partir de la categoría / concepto de lo común, según dimensiones, niveles e indicadores cualitativos.*

<b>Común</b>		
<b>Dimensiones</b>	<b>Niveles</b>	<b>Indicadores cualitativos</b>
Relación social	Colectividad Objetivo compartido	<b>Vínculos:</b> ¿cómo son? ¿desde cuándo? <b>Afinidad:</b> ¿qué les une?
Forma de producción	Localidad Horizontalidad	Metodologías de producción, formación y/o difusión audiovisual. <b>Territorio:</b> ¿dónde? <b>Sujetos:</b> ¿con quiénes?
Práctica política	Organización Narrar/ contar historias	<b>Gestión:</b> estrategias económicas <b>Narrativas:</b> temas, personajes, formatos. <b>Autorregulación:</b> toma de decisiones.

Fuente: Elaboración colectiva

## *Técnicas y hoja de ruta*

Con el esquema de análisis sobre la mesa, hemos decidido priorizar los modos de nombrar las prácticas audiovisuales identificadas con lo común o comunitario, desde la mirada de sus protagonistas. Desde esta perspectiva, nos proponemos no perder de vista el potencial narrativo, estético, pedagógico y organizacional del trabajo audiovisual, narrado por sus propios practicantes.

La ruta metodológica que planteamos retomó técnicas de investigación propias de la antropología y de la sociología, entre las que destaca la entrevista cualitativa semiestructurada y el trabajo de archivo en diversas fuentes documentales. La primera nos permitió conocer personalmente a representantes de las colectividades audiovisuales que nos compartieron su experiencia desde diferentes territorios de la ciudad; y la segunda nos arrojó datos para ubicar históricamente dichas experiencias, en relación a las transformaciones sociopolíticas de las últimas décadas.

Gracias al trabajo de archivo logramos ubicar más de ochenta experiencias que de alguna forma coincidían en la implementación de prácticas audiovisuales como herramienta de trabajo o creación colectiva. Para delimitar nuestra muestra de estudio, escogimos seis según los siguientes criterios: i) cruzan al menos dos de estas tres actividades: formación, producción y/o distribución; ii) activas desde hace al menos cinco años (2016-2021); y iii) con énfasis en el trabajo colectivo y a nivel local. Las experiencias colectivas vinculadas a lo audiovisual que participaron en esta investigación son: La Bandurria Marcha, Hecho en Santocho, Cine y medios comunitarios, Tricinemóvil (parque temático cananea), Documentalistas Rupestres, y la Muestra de Cine Callejero.

Así, realizamos entrevistas, individuales y algunas colectivas, con los integrantes de estas colectividades. Los temas sobre los que conversamos fueron: a) las motivaciones de la colectividad/colectivo/proyecto; b) la práctica del audiovisual en común; c) proyectos que producen, proyectos de formación, proyectos de distribución y/o proyección; d) la gestión, organización, autoría y concepciones sobre lo común y la comunidad.

Con el objetivo de profundizar en la indagación, y con la convicción de que el conocimiento es también una construcción que se logra colectivamente, decidimos abrir un espacio para dialogar y poner nuestras ideas en común. Por

lo tanto, convocamos a los diferentes colectivos y practicantes audiovisuales de la Ciudad de México que ya habíamos entrevistado, a participar en una mesa de trabajo o comunidad de aprendizaje, junto con otros invitados que, aunque no necesariamente hacen parte de una colectividad en torno al audiovisual, son estudiosos del tema o bien han estado vinculados a procesos de esta índole en algún momento de su vida.

Una comunidad de aprendizaje es un espacio de reflexión colectiva donde un grupo de personas a partir de una serie de dinámicas se reúne para conversar sobre un tema común partiendo de la propia experiencia e intercambiando aprendizajes con pares para así poder enriquecer la propia práctica (La Sandía Digital, 2019).

*Imagen 1. Sesión virtual de la Comunidad de Aprendizaje con colectivos y practicantes audiovisuales*



Fuente: Elaboración colectiva

El 30 de octubre del 2021 realizamos una sesión colectiva de trabajo de manera virtual, con una duración de tres horas donde participaron: Antonio Zirión, antropólogo, realizador, e investigador; Alberto Cuevas de Cine y Medios Comunitarios; Érika Garrido Bazán y José Luis Morones, Documentalistas Rupestres; Kotik Villela y Salvador Santana de La bandurria marcha; Rodrigo Ramón de Hecho en Santocho; Yuli Rodríguez, directora general y creativa del Festival de cine de barrio de la CDMX (FECIBA); y, Juan Manuel Trujillo, gestor, programador y realizador audiovisual. La sesión fue facilitada por Luz Estrella, Eloisa Diez y Mónica Montalvo.

El objetivo de este espacio colectivo fue reflexionar, nombrar y caracterizar la diversidad de prácticas audiovisuales con horizonte común-comunitario. Para el desarrollo de la sesión, planteamos tres momentos de trabajo siguiendo una metodología participativa bajo la modalidad de taller virtual. Los tres momentos que estructuraron el taller fueron: 1) Qué es y qué no es lo que entendemos como “cine comunitario”; 2) Cuáles son los retos que enfrentan las prácticas audiovisuales en la Ciudad de México; y 3) Cómo son las metodologías detrás de los proyectos de formación audiovisual impulsados desde esta perspectiva.

En el diseño del taller combinamos actividades de reflexión colectiva en plenaria a partir de preguntas generadoras, así como el trabajo en pequeños grupos. Buscamos siempre el diálogo, abriendo el debate y la participación activa de quienes asistieron. Utilizamos, además, dos herramientas digitales para la recolección de información. La primera fue Mentimeter<sup>8</sup>, durante la primera parte del taller, lo que nos permitió generar, por un lado, una nube de palabras con las características que definen el cine comunitario o los “otros cines”, según los participantes. Por otro lado, realizamos el mismo ejercicio, pero con la definición de aquello que no es el cine comunitario.

A partir de las nubes de palabras obtenidas, cuyo tamaño está en relación a las veces que se repite (entre más veces se mencionó, más grande aparece la palabra en la nube final), nos dividimos en dos grupos para dialogar en torno a varias preguntas: ¿resonamos o no con estas palabras? ¿nos incluyen o no? ¿por qué? Las reflexiones generales giraron en torno a cómo la definición de lo que se hace emerge de las propias prácticas, que son diversas y van cambiando con los diferentes contextos y momentos que se viven en la Ciudad de México. Es importante señalar que entendemos estas nubes de palabras como puntos de partida más que como definiciones cerradas. Son parte de un proceso vivo, en construcción, no categorías cerradas. No obstante, en su conjunto, apuntan hacia aspectos identificados en nuestro esquema de análisis sobre la categoría de lo común, por ejemplo: la horizontalidad, lo colectivo, lo compartido, lo organizativo, lo local y colaborativo.

---

8. Mentimeter es una aplicación en línea que permite crear presentaciones y reuniones interactivas. Usa encuestas en vivo, cuestionarios, nubes de palabras, preguntas y respuestas y más para obtener información en tiempo real, independientemente de si estás a distancia o cara a cara. <https://www.mentimeter.com/es-ES>



La segunda herramienta que utilizamos durante esta comunidad de aprendizaje fue Jamboard<sup>9</sup>, la cual nos permitió visualizar las respuestas a las siguientes preguntas, relacionadas con la dimensión pedagógica de estas prácticas audiovisuales aquí analizadas: i) ¿Cómo estamos enseñando el lenguaje audiovisual? ¿Buscamos otras maneras de formarnos en el audiovisual o repetimos la enseñanza del modelo escolarizado?; ii) ¿Cuáles son los referentes que tenemos en la práctica? ¿Por qué hay tan poco escrito sobre cine y/o audiovisual comunitario?; y iii) ¿Qué narrativas construimos? ¿Cómo nos liberamos de los estereotipos del cine comercial?

Esta herramienta sustituye al “papelote” tan utilizado en los talleres presenciales, y en este tiempo de pandemia nos permitió explorar otras dinámicas para construir conocimiento colectivamente, a pesar del distanciamiento social.

Este ejercicio, más que ofrecer conclusiones, nos demostró la enorme riqueza que se despierta al generar condiciones para el diálogo y el intercambio de ideas. Permitted movilizar las ideas y conceptos que hemos revisado no sólo en el marco de esta investigación, sino que como practicantes audiovisuales llevamos incluso como preconcepciones en nuestro hacer.

*Imagen 4. Cómo estamos enseñando el lenguaje audiovisual*



Fuente: Elaboración colectiva

9. Jamboard es un producto diseñado y fabricado por Google y consiste en una pizarra blanca destinada a complementar los tipos de herramientas basadas en la nube de Gmail. Cuenta con notas adhesivas, plantillas, escritura a mano y reconocimiento de formas. Cada documento generado puede ser guardado en la nube de Google para su posterior acceso.

*Imagen 5. Cuáles son los referentes de nuestro hacer*



Fuente: Elaboración colectiva

## Imagen 6. ¿Qué narrativas construimos?

Podemos tomar las cosas desde múltiples espacios: la antropología, visual, los movimientos sindicales, los feministas, etc para ir generando narrativas diversas	Busqueda de libertades	No sustituir narrativas, crear más
Redy make social, provocar la realidad	Libertad que nos implica. Herramienta del ¿Para qué? ¿Qué podemos utilizar? Deriva herramienta de escucha	Cualquier expresión será importante si se hace desde lo local en diálogo con lo global, con redes y sobre todo pensarlo desde la no victimización
No tanto es liberarse, sino identificar lo que trae lo hegemónico	Siempre está en construcción nuestra narrativa	¿Como nosotros generamos que con herramientas, este proceso de cine tenga ese lenguaje que buscamos?
Pareciera que el cine comunitario solo es documental. Pero los generos se entrelazan	Las narrativas van a tener que ver con el contexto, con cómo construyen el mundo	Los primeros intentos imitan lo que han visto pero poco a poco el mismo reelaborar va proponiendo su unidad
Caemos en lugares comunes para representar lo colectivo y lo comunitario	El cine comunitario es otra manera de leer lo que se está haciendo	No verlo como el peor enemigo, es parte de nosotros, no es el enemigo a vencer
Distanciamos de las fórmulas narrativas hegemónicas sino de las propias del cine comunitario, indígena y rural	Compartimos una cultura audiovisual	

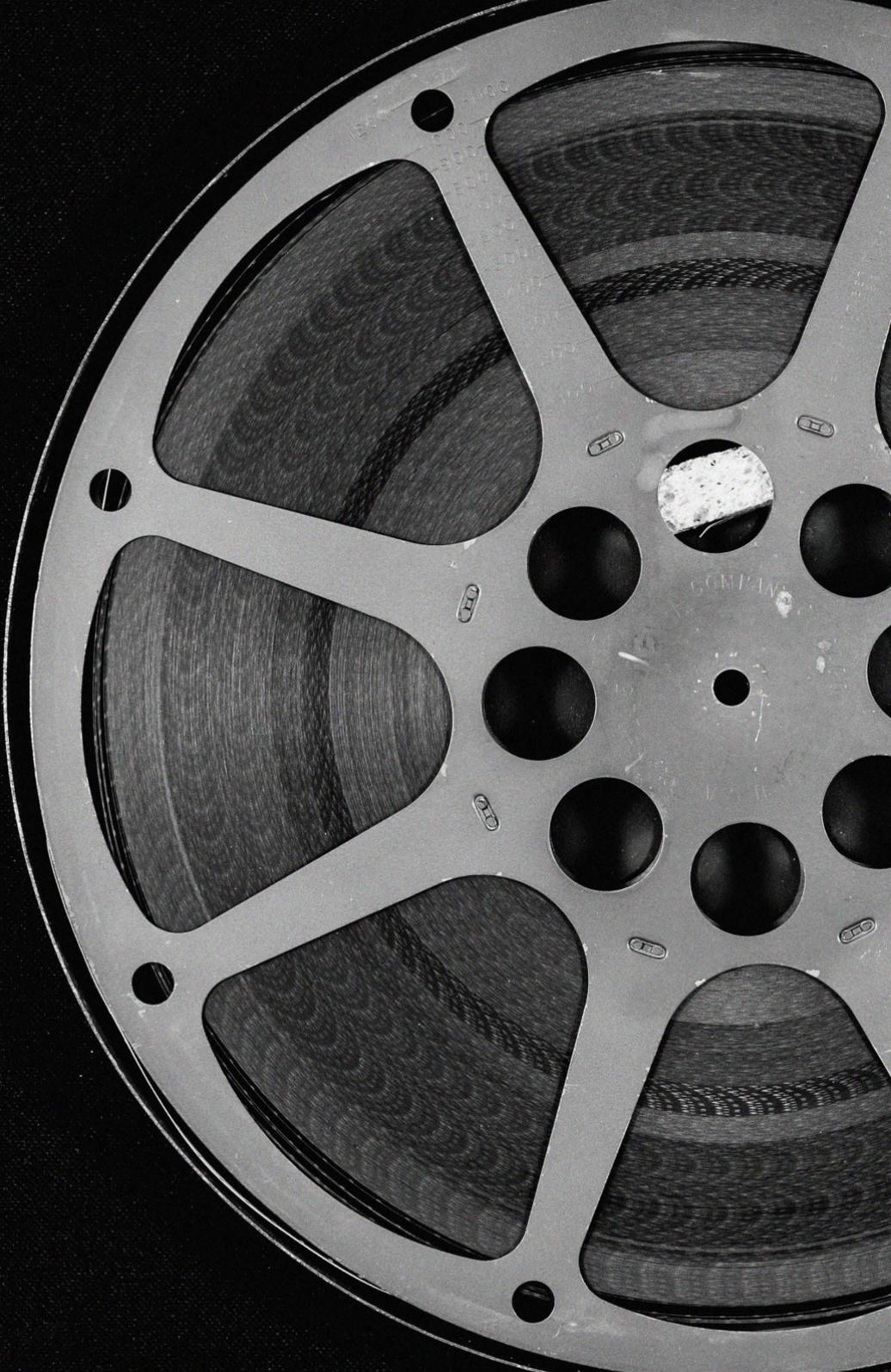
Fuente: Elaboración colectiva

Finalizamos este capítulo con un llamado a continuar abriendo espacios para el intercambio de ideas y conceptualizaciones basadas en el trabajo práctico con comunidades (barrios, pueblos originarios, escuelas, vecindarios), tomando estos aportes teóricos y metodológicos como herramientas en construcción. Es decir, como catalizadores de nuevas conversaciones, desde y para las colectividades con horizontes comunitarios.



# **COLECTIVIDADES AUDIOVISUALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO**







# COLECTIVIDADES AUDIOVISUALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En este capítulo hablaremos de seis experiencias audiovisuales en la Ciudad de México, activas durante los últimos años, y que consideramos que comparten un horizonte común. Cada una de ellas en su particularidad, y todas en su diversidad, iluminan rasgos y variables que contribuyen a la comprensión y apreciación de este quehacer audiovisual.

Acotar la muestra no fue tarea fácil, pues realizamos una suerte de mapeo de experiencias audiovisuales chilangas que, como todo en esta ciudad, resultaron ser muchas y diversas, pues ubicamos cerca de ochenta. Para delimitar nuestros alcances, nos pareció pertinente escoger aquellas que, dentro de su práctica: i) cruzan al menos dos de estas tres actividades: formación, producción y/o distribución; ii) activas desde hace al menos cinco años (2016-2021); y iii) con énfasis en el trabajo colectivo y a nivel local.

El criterio general fue que, si bien no era estrictamente necesario que dichas colectividades se reconocieran como hacedoras de “cine comunitario”, sí debían de manifestar algún tipo de afinidad con los modos de organización, producción o distribución audiovisual, por fuera de los canales institucionales o comerciales. Así, las experiencias colectivas vinculadas al trabajo audiovisual que participaron en esta investigación fueron: La Bandurria Marcha, Hecho en Santocho, Cine y medios comunitarios, Tricinemóvil (Parque Temático Cananea), Documentalistas Rupestres, y la Muestra de Cine Callejero (MCC). Es importante recordar que no entraremos en materia de análisis audiovisual de las obras producidas por los colectivos, ya que el interés de la investigación está centrado en las prácticas, es decir,

los modos de hacer, producir, formar y exhibir, y todas las experiencias que rodean estas categorías: el diálogo, la complicidad, los objetivos, las metodologías, el ponerse de acuerdo, la resolución de conflictos, etc.

Nuestro principal supuesto de investigación es que estas prácticas audiovisuales pueden ser estudiadas a partir de un marco de análisis que considere a lo común-comunitario como un horizonte de sentido, en el que conviven diferentes formas de concebir las prácticas audiovisuales, sin entenderlas como una categoría cerrada y generalmente vinculada a contextos rurales o indígenas. Por lo tanto, la hipótesis que moviliza nuestro planteamiento es que dichas prácticas son también posibles en ámbitos urbanos, específicamente en la Ciudad de México.

La segunda premisa que moviliza esta investigación es que es posible recuperar y sistematizar la diversidad de categorías específicas que han sido creadas para nombrar, desde la práctica, este universo de experiencias de comunicación audiovisual y encontrar así su horizonte común. Distinguimos siete elementos que están presentes en el trabajo audiovisual de horizontes comunes: 1) Hay un contexto político de fondo que mueve la producción; 2) responde a problemáticas concretas; 3) busca un tipo de mirada y narrativa; 4) desdibuja la figura de autor; 5) responde a una necesidad de organización social, y también en torno a la imaginación y la identidad; 6) privilegia procesos sociales colaborativos, participativos y comunitarios; 7) el tipo de práctica que se realiza: formación, producción o exhibición.

Comenzaremos nuestro recorrido con dos experiencias que concentraron la mayor parte de sus esfuerzos en la exhibición de películas hechas por colectividades, tanto urbanas como rurales, en distintos espacios culturales de la ciudad: la Muestra de cine callejero, y el colectivo Cine y medios comunitarios. Continuamos con las y los Documentalistas Rupestres, cuya base de operaciones está al oriente de esta capital. Después nos vamos a los pedregales, con Hecho en Santocho, antes de adentrarnos en Iztapalapa y la experiencia del Tricinemóvil en el Parque Temático Cananea. Finalizamos con la Bandurria Marcha, entre las chinampas de Xochimilco. Así, partiremos de experiencias audiovisuales de carácter más disperso en el sentido de su distribución territorial por esta urbe (las muestras y los talleres) pero que reivindican lo común-comunitario como una serie de principios o modos de hacer, hasta llegar a aquellas con un mayor arraigo barrial, acotado a un lugar específico de la capital.

La intención es dar cuenta de las diferentes formas de hacer y disfrutar de lo común a través de lo audiovisual, a partir de experiencias concretas que, más allá de su estabilidad en el tiempo, o no, pues varias de ellas ya no se encuentran activas, en gran medida (pero no exclusivamente) por el contexto desatado por la pandemia, muestran la enorme creatividad colectiva que supera la lógica de la privatización y el individualismo que parece imperar, sobre todo, en las grandes ciudades.

## MUESTRA DE CINE CALLEJERO

La Muestra de Cine Callejero es un proyecto de fomento, creación, producción y distribución de cine comunitario, que promueve y fomenta el trabajo en común y de manera colaborativa para producir y exhibir cine local y nacional <sup>10</sup>. Tiene su origen en el Colectivo Traffico en el 2016, quienes, bajo los principios del cine colaborativo y comunitario, buscan abrir espacios de formación no formal en la industria cinematográfica para producir contenidos audiovisuales cercanos a las realidades de las personas que participan en dicha formación, con la finalidad de fortalecer la oferta cultural en zonas de marginación y en particular en la periferia de la ciudad <sup>11</sup>.

Estos objetivos se buscan cumplir por medio de talleres gratuitos de creación de cine en los que se producen cortometrajes originales, con temáticas de las zonas donde se realizan los talleres. A través del cine y los audiovisuales se pretende impulsar un ejercicio de organización social, así como fortalecer las identidades locales, desarrollando con este ejercicio el derecho humano a la comunicación a través de la producción cinematográfica.

La muestra impulsa el quehacer creativo de jóvenes que se interesan por las artes visuales a través de talleres de creación cinematográfica sin costo.

---

10. Información consultada en el sitio web de la Muestra de Cine Callejero <https://www.mcinecallejero.com/>

11. Información consultada en el sitio web de la Muestra de Cine Callejero <https://www.mcinecallejero.com/>

Generando así, una colaboración con centros culturales de los barrios en los que trabajan, lo que les permite desarrollar los talleres dentro de sus instalaciones y, posteriormente, el proceso de producción del cortometraje en su geografía y comunidades.

Para conocer esta experiencia realizamos una entrevista individual con Alejandro Martínez, director de la Muestra de Cine Callejero. La Muestra tiene un origen muy personal, durante los años universitarios de Alejandro en la carrera de Estudios y gestión cultural en el Claustro de Sor Juana.

En 2015 entro al Claustro de Sor Juana, pero, para esto, ya tenía un colectivo que se llamaba “Algo más”, algo más que ver, algo más que ofrecer, algo más que estudiar, algo más que saber. Como salir de esta hegemonía cultural y dar otra oferta, dentro de mi juventud yo quería dar una oferta, una alternativa a este tema. Entro a la universidad, y este colectivo cambia de nombre a Colectivo Traffico, no es lo mismo, pero si viene de ahí. Traffico viene de esta idea de traficar alguna sustancia nociva para la sociedad y que por alguna extraña razón es restringida y nuestra idea romántica, el arte y la cultura era lo que queríamos traficar. (Alejandro Martínez)

El Colectivo Traffico y la primera Muestra iniciaron como un espacio entre compañeros de universidad y fue evolucionando hasta concebirse como una plataforma de gestión cultural que se dedica a producir bienes y servicios culturales públicos, accesibles y locales. El contexto de esos primeros años está marcado por las multitudinarias movilizaciones y protestas en la ciudad por la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa y por cierta efervescencia del trabajo de diversos colectivos culturales. Alejandro recuerda que “empieza a pasar este tema social y te empiezas a conectar con mucha gente que está haciendo muchas cosas, creo que de ahí viene reforzar esa cohesión de colectividad, de ponernos todos una misma meta y hacer un proyecto”.

## *Un cine para todos*

Para Alejandro, el acceso es un eje fundamental de la Muestra. El “cine callejero es cine que se hace en la calle con pocos recursos, con gente que no tiene alguna relación con el cine. Por eso es para todos”. Un cine guerrilla que planta un proyector en la calle o en una unidad habitacional, extiende una tela blanca sobre unos postes e invita a los vecinos a ver historias locales. “Por muy barata que sea la cineteca, por muy 2 x 1 que te puedas encontrar, muchos contenidos que tenga Netflix, si tu sales a tu unidad y ves un cañón y ves 6, 5 sillas... le estamos llegando realmente a ese público que históricamente ha sido relegado y que en este país es la mayoría”. En este sentido, se trata de ocupar o re-ocupar el espacio público, reapropiarlo desde una proyección, un mural o una obra de teatro.

Desde Tráfico trabajamos tres líneas fundamentales que es, abrir espacio para jóvenes artistas, queremos ser como un trampolín para visibilizar a estos jóvenes. Por otro lado, lo social, que todos nuestros bienes y servicios sean públicos, locales y sobre todo accesibles. Regresamos al típico ejemplo de Bellas artes, es gratuito, pero no todos podemos entrar por distintas cosas entonces la accesibilidad juega un papel muy importante. Y tercero, la localidad de lo que producimos, que lo que digamos en nuestros productos tenga algo que ver con la identidad, la localidad o que sea del lugar. (Alejandro Martínez)

Así, la Muestra de Cine Callejero consiste en un proceso que involucra formación, producción y exhibición de historias creadas por diferentes grupos que se conforman a partir de una convocatoria y que se reúnen en diferentes espacios culturales con los que se hace una alianza. Esta diversidad de territorios y espacios determina los rasgos de la comunidad convocada.

Como lo hacíamos en redes sociales más que en lugares físicos o territorio nos llegaba gente de otras colonias. Y bueno, la comunidad no solamente tiene que ver con el espacio territorial que te representa sino más bien aquí es una comunidad de jóvenes que les gusta el cine, que no tienen una opción real de hacer cine. Lo tratábamos siempre de adaptar al discurso, pero más allá de adaptarlo, creo que sí es una

comunidad, al final del día hay mucha gente que se sigue hablando de ahí, de esos talleres que se fueron agarrando de esa primera experiencia de cine y ya están en escuelas de cine más chidas o ya están trabajando en el FARO Aragón o ese tipo de cosas. Creo que al final del día, sí se generó hacer una comunidad. Obviamente damos preferencia, si tú eres de la Doctores pues te toca en el taller de esa colonia, pero si no tienes ninguna relación con el territorio, pues vamos haciendo la mezcla, el caldo, nosotros les asignamos los grupos. (Alejandro Martínez)

Esta dinámica de conformar los grupos con personas del lugar y con personas de otras colonias, tomando en cuenta sus habilidades o conocimientos (actores, antropólogos, sociólogos, etc.), tiene impacto en las historias, "porque era una historia de la colonia, pero sustentada con algún sociólogo que estaba por ahí y el antropólogo metía su cuchara y al final del día ya tenían un actor". La dinámica del taller es flexible y se adapta a las necesidades e intereses de los grupos y el tallerista a cargo. En este sentido, el consenso es la dinámica clave del proceso.

Una vez que ya tenemos nuestro grupo, nosotros le dejamos la carta abierta al tallerista para que el haga su taller como quiera, obviamente siguiendo estos ejes, respetando nuestros tiempos de las clases magistrales, de entrega y demás, pero básicamente lo que nosotros buscamos es que ellos se pongan de acuerdo. Creemos que el cine comunitario es un ejercicio de micro democracia, al final del día es un grupo de personas que se tiene que poner de acuerdo, tiene que dialogar, tiene que sacar ideas entre todos para hacer un proyecto en común, de ahí también viene la onda de la colectividad y de lo comunitario. Ellos se ponen de acuerdo de si quieren hacer una ficción, si quieren hacer un documental o si quieren hacer cine minutos. Nos ha tocado, que de repente no se pusieron de acuerdo, todo el mundo quiere hacer su historia, todo el mundo quiere ser el director, entonces cada quien va a hacer un cine minuto y entre todos se van a apoyar. Nosotros no nos metemos en el proceso creativo, nosotros damos todas las herramientas, tanto teóricas como prácticas y que ellos se organicen. (Alejandro Martínez)

Si se trata de esbozar una definición, Alejandro entiende este tipo de cine como proceso colectivo y como espacio para la toma de acuerdo. “Más allá de callejero o comunitario (...) lo colectivo es la parte central tanto del colectivo como de la Muestra de Cine Callejero y de la manera en la que tratamos de hacer cine porque esa palabra y esa forma de trabajar está inmersa en todos los procesos, desde la manera de dar el taller, desde la manera de gestar el proyecto, desde la manera en que se va a hacer el corto.



### *Práctica de formación*

Los talleres de creación cinematográfica son impartidos por jóvenes profesionales de lo audiovisual, siguiendo el método propio de creación de cine colectivo donde las y los alumnos adquieren las herramientas básicas para filmar su primer cortometraje. Cada grupo se organiza como “un ejercicio de micro democracia. Al final del día el cine comunitario es esa cuestión de organizarse entre un grupo de personas y ponerse de acuerdo”. Para Alejandro, el sueño de la muestra “es que la gente se pueda poner de acuerdo, que pueda dialogar y que puedan llegar a un objetivo en común porque al final del día eso es la colectividad que hace que las grandes cosas sucedan”.

Adicionalmente los talleres se complementan con Clases Magistrales con personas expertas en la industria cinematográfica con la finalidad de preparar

a las y los alumnos con tips, consejos y experiencias que ayuden a grabar su primer cortometraje. Estas actividades son gratuitas y abiertas al público en general 12 .

El proceso de acompañamiento teórico y práctico de los talleres y las clases magistrales se consolida en la producción y posproducción de un cortometraje por taller, en el que la colectividad se cohesionan en una ópera prima de carácter comunitario. Como la Muestra de Cine Callejero no cuenta con equipo propio para la producción de las historias, se ha generado una alianza con Miquiztli Productora, quienes aportan cámaras, equipo de audio, etc.

Para la sostenibilidad del proyecto, el colectivo gestiona diferentes tipos de apoyo: instituciones de gobierno, otros colectivos o asociaciones civiles, becas, patrocinios de empresas, centros culturales, etc.

### *El sueño de un mapa audiovisual de la ciudad*

El proyecto de exhibición se propone generar un mapa audiovisual de la Ciudad de México a partir de relatos colectivos en cada edición y en cada latitud.

[Queremos] generar un mapa audiovisual de historias contadas desde distintas realidades y distintas miradas. La utopía que tenemos nosotros es, poder tener un mapa de la Ciudad de México y que de repente te diga, "¿quiere ver un cortometraje de la Merced?" Y que tú le des clic y que se abra el cortometraje de La Merced y que si quieres ver uno de Tlatelolco lo puedas hacer. Vamos cambiando las sedes, por lo mismo no se repiten las colonias, si ya trabajamos en Tlatelolco, buscamos trabajar en Peralvillo y así para poder generar este mapa audiovisual. (Alejandro Martínez)

---

12. Información consultada en el sitio web de la Muestra de Cine Callejero <https://www.mcinecallejero.com/>

Desde la Muestra se ha generado una ruta de exhibición y distribución en espacios públicos de la ciudad poniendo especial atención a los barrios que albergaron los talleres. Además, los cortometrajes realizados forman parte de un acervo digital alojado en nuestra página web accesible desde cualquier parte del mundo. Esta propuesta de mapa audiovisual ha implicado la posibilidad de replicar el modelo en otros estados, cómo la ciudad de Mérida donde se realizó la tercera edición de la Muestra.

Porque también así estuvo pensado, ser un manual de cine comunitario, de cine callejero que se pueda replicar en cualquier latitud, siguiendo estos ejes, con la finalidad de que al final del día puedan estar dentro de nuestro mapa audiovisual. (Alejandro Martínez)

La finalidad es producir cine local, comunitario y colectivo, con la intención de generar lazos de trabajo, diálogo y colaboración con otros colectivos culturales. Llevar el cine local a la pantalla grande, chica y en todos lados. Este es un proyecto de cine comunitario, que busca: i) ofrecer una alternativa de formación y acercamiento al cine no centralizada y gratuita; ii) impulsar un cine comunitario que trate problemáticas locales y que contribuya a la cohesión social; y iii) dar salida al material audiovisual mexicano y ser una plataforma que permita alargar la vida de exhibición de los cortos creados.



## *Tres ediciones de la muestra*

La primera edición de la Muestra de Cine Callejero se realizó en el 2016, en donde se impartieron cinco talleres durante 3 meses. Las sedes de los talleres fueron: Biblioteca Vasconcelos (Colonia Buenavista), La Nana (Colonia Guerrero), Espacio Cultural Autolesivo el 77 (Colonia Juárez), Casa Talavera (La Merced) y CCUT UVA (Tlatelolco). Además, se realizaron tres clases magistrales con expertos en la industria cinematográfica<sup>13</sup>. El

resultado fueron cinco cortometrajes creados y producidos por los 76 jóvenes participantes que fueron proyectados durante una gira de 20 proyecciones por espacios públicos y centros culturales de la ciudad.

La segunda edición de la MCC se llevó a cabo en 2019, esta vez con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México a través del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México, PROCINE. Con ello, se lograron realizar cinco talleres en distintas zonas de la Ciudad de México. Esta segunda edición congregó a 78 jóvenes que tomaron el taller de cine comunitario, produciendo un total de 7 cortometrajes, cinco de ficción y dos documentales. Los talleres se realizaron en: FARO Azcapotzalco Xochicalli (Azcapotzalco), Casa del Hijo del Ahuizote (Centro histórico), Parque Urbano Ecológico Agrícola Oriental (Iztacalco), ATEA (La Merced) y Casa del Tiempo UAM (San Miguel Chapultepec). En esta segunda edición también se realizaron tres clases magistrales con expertos en la industria cinematográfica<sup>14</sup>. Además, se realizó una gira de 20 proyecciones en espacios públicos.

---

13. Las clases fueron: Lenguaje Audiovisual (Jacobo Leiberman, Armando Casas, Carlos Marcovicks, Mario Barro); Guión Cinematográfico (Giovanna Zacarias, Kenya Márquez, Analeine Cal y Mayor, Alex Pedregal); e Industria Cinematográfica (Paula Astorga, Roberto Fiesco, Adam García, Lorena Sosa). Se realizaron en la Biblioteca Vasconcelos, el Centro Cultural Tlatelolco y el Centro Cultural de España, respectivamente.

14. Lenguaje Audiovisual (Jacaranda Correa, Julián Hernández, J. D. Bautista y Salvador Irys) en el Museo Memoria y Tolerancia; Guión Cinematográfico (Alejandra Moffat, Gerardo Lara, Jesús Torres, Daniel González) en la Biblioteca Vasconcelos; y Producción y Distribución Cinematográfica (Yuli Rodríguez, Paula Astorga, Ernesto Martínez, Arturo Castelán) en el Museo del Estanquillo.

La tercera edición se realizó en 2019 en Mérida<sup>5</sup>, e implicó la realización de tres talleres gratuitos de creación cinematográfica en tres centros culturales y cuatro clases magistrales con doce panelistas que asesorarán el trabajo de, mínimo, sesenta alumnos. Los resultados fueron tres cortometrajes que retrataron la vida en las calles de Mérida y se proyectaron en los espacios públicos, parques y centros culturales de las colonias intervenidas.

## CINE Y MEDIOS COMUNITARIOS

En 2011, un grupo de estudiantes de la Universidad del Claustro de Sor Juana y de la UNAM formaron el colectivo Cine y Medios Comunitarios, con un interés común por la investigación y gestión cultural para la difusión de cine y audiovisual producido por pueblos y comunidades indígenas de todo el país. En sus propias palabras, se proponen “promover y fomentar el estudio de la comunicación intercultural con el objetivo de crear una intersección cultural con organizaciones afines, los propios pueblos y la comunidad académica, aportando en la democratización mediática de México”.

Cuando iniciaron las actividades de este colectivo, el debate sobre la democratización de los medios estaba en boga a raíz de la campaña electoral del 2012 en la que Enrique Peña Nieto llegó a la presidencia del país. En un contexto altamente politizado, surge el movimiento estudiantil autodenominado #YoSoy132, que tomó las calles de las principales ciudades para demandar elecciones limpias. Fueron años en los que el derecho a la comunicación se convierte en un referente importante para esta generación, y se da un nuevo auge en la cobertura, independiente al movimiento estudiantil y a los movimientos sociales en general, preocupados sobre todo en temas de violaciones a derechos humanos (desapariciones forzadas, feminicidios, ejecuciones) y defensa del territorio ante proyectos extractivos.

---

15. Información consultada en el sitio web de la muestra de Mérida <https://mccmerida2019.com/>

Este contexto social y político coincide con el movimiento regional en torno a la comunicación comunitaria, muy activo en el sur del continente y en diversos territorios de México, que poco a poco se va refiriendo a la diversidad de prácticas audiovisuales de los pueblos y comunidades como “cine comunitario”. Además, son los tiempos en los que sale a la luz el muy conocido libro de Alfonso Gumucio, “El cine comunitario en América Latina y el Caribe”, que se convirtió en una ventana para toda una generación interesada en los otros modos de hacer y disfrutar del audiovisual.

En el caso de Cine y medios comunitarios, sus integrantes se encontraban estudiando comunicación, artes visuales e historia del arte. Aquel 2012, acuden como participantes a la Segunda Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala, en Santa María Tlahuitoltepec (Oaxaca). Más allá de la polémica desatada por la organización de dicho evento, estos jóvenes urbanitas, que ya estaban interesados en los procesos de comunicación protagonizados por comunidades indígenas, se inspiran en las experiencias que ahí conocen y deciden dedicar sus esfuerzos a la difusión de estas.

[...] nos impactó mucho que los realizadores te regalaran su material, entonces dijimos “bueno, y qué, ¿lo colecciono yo? ¿lo guardo? Y en DVD que ya ni siquiera hay reproductores, ¿qué hago con ese material? Hay que darlo a conocer, de qué sirve que yo conozca 80 películas, 80 videos de Video Indígena si la demás gente no puede conocerlo. (Alberto Cuevas)

Al volver a la Ciudad de México, llenos de entusiasmo, el colectivo decide organizar, en el 2014, la Muestra Internacional de Cine y Video Indígena (MICVI). Esta iniciativa tuvo la finalidad de “hacer un recuento histórico de algunos materiales emblemáticos de cine y video indígena, así como mostrar producciones contemporáneas, creando un espacio para el diálogo intercultural con distintas maneras de entender la comunicación audiovisual desde la cosmovisión de los pueblos originarios” (Cine y Medios Comunitarios, blog).

De forma autogestionada, el colectivo comienza a buscar apoyos en distintas instancias públicas (universidades, centros culturales y museos), y consiguen cinco sedes para las proyecciones y talleres: cuatro en la Ciudad de México (Museo de la Luz, Universidad del Claustro de Sor Juana, el Programa

Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural e Interculturalidad de la UNAM, el Centro Cultural del México Contemporáneo, Museo de Arte Popular) y una en la ciudad de Oaxaca (La Jícara. Librespacio Cultural). Todas las proyecciones fueron de entrada libre.

Otra de sus primeras acciones fue solicitar ante la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) la restauración fílmica de tres películas producidas durante el Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca (1985), reconocido como una de las primeras experiencias de transferencia de medios audiovisuales en México. El proyecto fue aprobado y además de darle seguimiento, el colectivo se ha dedicado a la organización de muestras de cine y audiovisual comunitario.

Alberto Cuevas describe a esta colectividad como un grupo de estudiantes con una experiencia compartida, claramente urbana:

Ciudadinos que viven en urbe, que tienen los servicios a la mano, el internet, no tenemos una perspectiva realmente de alguien que está en una comunidad, que tiene que caminar tres horas para poder ir a la escuela o que tiene que hacer trayectos muy largos de un lugar a otro para poder llegar a su trabajo o estar toda la semana fuera para el fin de semana regresar, estar de cierta manera aislado, no tenemos esa perspectiva.

Y aunque habitaban diferentes lugares de la ciudad, y cada quién mantenía su proyecto profesional e individual, les movía el deseo de que más personas conocieran las películas producidas por las comunidades y pueblos que les inspiraban. Esta primera muestra duró cuatro meses, durante los cuales se proyectaron más de cincuenta películas provenientes de México, Bolivia, Guatemala, Surinam, Ecuador, Colombia, Chile, Paraguay, Francia e India.

Al año siguiente, repitieron la experiencia con la Segunda Muestra Internacional de Cine y Video Indígena, que tuvo lugar del 18 al 29 de noviembre del 2015 en la Ciudad de México. En esa ocasión, el colectivo logra proyectar 96 películas en cuatro sedes del aún Distrito Federal (La Sala José Revueltas CCU UNAM, la Universidad del Claustro de Sor Juana, Casa del Lago y el Museo de Arte Popular), para lo cual recibe el apoyo de la Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades

(SEDEREC), a través del Programa de Equidad para los Pueblos Indígenas, Originarios y Comunidades de Distinto Origen Nacional de la Ciudad de México. A principios de 2016, la misma institución les ofreció apoyo económico para realizar nuevamente la muestra, pero ya como un proyecto más de su agenda. Fue entonces cuando el colectivo llegó al “consenso de que no se hiciera la muestra, pues también había cierto celo y cierta sospecha de que se volviera un proyecto institucionalizado, y nosotros firmamos siempre como colectivo, obviamente aparte todos los logs, pero en sí la autoría es del colectivo” (Alberto Cuevas).

Aunque la muestra no se realizó, ese mismo año el colectivo realizó un taller de video participativo en la colonia Bosques del Pedregal, en Tlalpan. Lo hicieron de acuerdo a la metodología *inside share* que “toca mucho lo antropológico y lo etnográfico con la idea de que la gente se apropie del medio y haga videos para denunciar problemáticas de su comunidad” (Alberto Cuevas). En 2017, tuvieron su última “intervención” como colectivo, también en Tlalpan, pero en la colonia Dos de octubre, donde hicieron “una especie de rescate de la memoria oral a través de entrevistas y grabaciones en video de un grupo de mujeres mayores de la colonia que, prácticamente, eran la memoria histórica y fundacional” (Alberto Cuevas).

Cine y Medios Comunitarios destaca como una iniciativa de divulgación que se inspira en la diversidad cultural de México y de América Latina, expresada en sus pueblos y comunidades indígenas, para acercar a los habitantes de la ciudad de México a otros modos de habitar y representar el territorio y la identidad colectiva. Como parte de su búsqueda, exploró el potencial del audiovisual como herramienta pedagógica con poblaciones de barrios y pueblos originarios de la ciudad.

El interés por lo comunitario, que movió a los integrantes de esta colectividad durante el tiempo que estuvieron activos, se refleja también en la manera de organizarse para el trabajo y en la toma de decisiones. Además, el hecho de “firmar” de forma colectiva es también un rasgo que se aleja críticamente de lo autoral para enfatizar el espíritu común que motiva sus acciones.

Actualmente, detenidos por la pandemia y por las diversas ocupaciones de los integrantes, Cine y Medios Comunitarios es una experiencia que combina la investigación con la formación y la divulgación de material audiovisual, hecho con enfoque comunitario y/o por comunidades

indígenas. Esta afinidad por la investigación, que en el caso de Alberto Cuevas lo ha llevado hasta la realización de un doctorado, también les lleva a plantearse constantemente preguntas sobre su práctica, especialmente en un contexto en el que las políticas culturales están girando, al menos discursivamente, hacia “lo comunitario”. Nos dice Alberto Cuevas: “¿Qué es realmente lo comunitario? Es como cuando dicen que todo es arte, si todo es arte entonces nada es arte, igual si todo es comunitario... ¿deja de ser comunitario? [...] a lo mejor la respuesta no está tanto en los académicos”.

## FARO DE ORIENTE Y DOCUMENTALISTAS RUPESTRES

### *El oriente de la ciudad: territorio social y cultural*

En 1950 México vivió un período de fuerte crecimiento industrial, una gran parte de éste se concentró en la capital convirtiéndola en un polo de migración interna. Durante varios años, las condiciones naturales de esta zona de la ciudad, terrenos cercanos al Lago de Texcoco con alto riesgo de inundación, montañas y colinas con fuerte inclinación, preservaron estos terrenos de los procesos de urbanización:

La migración masiva hacia la Ciudad de México superó a la oferta de alojamiento existente, que se reducía aún más dados los niveles de ingresos de los recién llegados. En estas circunstancias, lo que ahora es el oriente de la ciudad se convirtió en una opción para que ellos se instalaran (...) Cuando el proceso de migración masiva hacia la Ciudad de México comienza, los terrenos del oriente comienzan a ser ocupados. Algunos a través de invasiones ilegales, y otros a través de la compra de lotes, muchos de los cuales resultaron fraudulentos (...) Habrían de pasar varios años antes de que los habitantes de esas zonas tuvieran acceso a servicios públicos como el drenaje, el agua, la recolección de basura o líneas de transporte público. Y si esos servicios llegaron, no fue porque el gobierno los recordara, sino porque ellos iban constantemente a sus oficinas para recordarles que existían. (López Gutiérrez, 2015)

La implementación de ciertas políticas públicas urbanas, así como los procesos inmobiliarios, fueron reforzando la centralización (concentración de infraestructura y altos precios de los inmuebles en ciertas zonas) y expulsando o relocalizando a grandes sectores de población fuera de las delegaciones centrales de la ciudad.

El oriente concentra no sólo a la mayoría de la población de la ciudad, también a la que tiene mayores niveles de pobreza. Un ejemplo de esto es Iztapalapa, que alberga a casi el 20% de la población del Distrito Federal (...) y concentra también a la mayor cantidad de población que vive en situaciones de pobreza. (López Gutiérrez, 2015)

En respuesta a este contexto y, en el marco de las nuevas políticas culturales de la Ciudad de México impulsadas entre 1997 y 2000<sup>16</sup>, se crea FARO de Oriente cuyos objetivos responden a la recuperación de espacios públicos, la descentralización de la oferta cultural, la inclusión de los habitantes excluidos del acceso a los bienes culturales, la formación de público y la cultura como eje de desarrollo social (Chávez y Rojas, 2012).

Por todo lo anterior, la zona elegida para crear FARO de Oriente fue la delegación Iztapalapa, recuperando un terreno que había sido utilizado como basurero en la colonia Ermita Zaragoza. Desde su inauguración en junio del 2000, las actividades se enfocaron a las juventudes, en particular, a aquellos grupos que carecían de oportunidades de empleo y de educación superior para “ofrecerles un espacio para su libre expresión y convivencia que los ayudara a encontrar su propia identidad” (Chávez y Rojas, 2012). Desde su origen, la oferta cultural de FARO de Oriente ha sido gratuita, amplia y diversa. Como parte de esa oferta, en 2012 José Luis Morones da inicio al Taller de Video Documental del cual surgieron el colectivo Documentalistas Rupestres (2015) y el Rally Rupestre (2016).

---

16. En 1997 los habitantes de la Ciudad de México eligen por primera vez a su Jefe de Gobierno por elección popular, resultando ganador Cuauhtémoc Cárdenas, candidato del PRD. Durante el gobierno de Cárdenas, la cultura fue un elemento clave de las políticas de desarrollo e inclusión social en la ciudad. En esta línea, en 1998 se crea el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM) con el principio de impulsar el desarrollo social por medio de políticas culturales.

## *Entrevista colectiva*

Para narrar la experiencia de formación y producción audiovisual vinculada al Taller de Video Documental de FARO de Oriente realizamos una entrevista colectiva con Érika Garrido Bazán, José Luis Morones Cruz y Sandra Martínez López, usuarios de los talleres de la FARO e integrantes de Documentalistas Rupestres. Los objetivos institucionales del entonces recién creado FARO cobraron un sentido personal y afectivo en el primer acercamiento de los jóvenes al proyecto.

Yo crecí en Neza y estuvo muy chistoso porque el día que yo conocí FARO de Oriente, fue en un día de mis depresiones y me fui a pasear al tianguis del salado, a pensar, y estaba en un punto que no sabía qué hacer con mi vida porque no me quería dedicar a la ingeniería y de repente me topé con el FARO, y me metí y vi que había talleres de arte en general, y pues llegué a una ventanilla preguntando informes, yo pensando que iban a estar bien caros y me dicen, “no, pues son gratuitos” y dije “¿qué? ¿a unos cuantos minutos de mi casa hay esto?” entonces no lo pensé, me metí. Y justo es esto, cómo todo está centrificado, solamente unas personas pueden tener alcance a esto y creo que también de ahí partí.  
(Sandra Martínez López)

En sus voces, las limitaciones mencionadas en el acceso al empleo y la educación en la región oriente, se vivieron como una experiencia real y cotidiana.

Estuve trabajando en las pastelerías El Globo, en la fábrica, y de pronto me encuentro con que soy rechazado, que no me admiten en las universidades, había la presión social de la familia, “tienes que buscarte un trabajo porque si no te quedaste en la universidad ¿a qué vas a esos espacios? esos espacios (el FARO) no te dejan nada para trabajar, ¿te pagan por lo que vas a hacer? No”. Entro ahí, me aferro a esta idea sin tenerla como clara, y compré una cámara de mini dv de cinta y digo “a ver qué pasa”. (José Luis Morones)

FARO de Oriente fue concebido como alternativa a la educación universitaria

y como espacio abierto a la producción artística: un proyecto de educación no escolarizada en artes y oficios que incluía actividades culturales como conciertos, cine, obras de teatro, etc. pero también que se proponía como respuesta a la estigmatización de la zona y al crecimiento de la criminalidad en la ciudad. En este sentido, el acceso es clave tanto en términos de la gratuidad como de la cercanía física y simbólica que representa.

La mayoría o muchos no habían alcanzado escuela y como personas que teníamos la misma edad comprendíamos que a lo mejor habías estudiado algo que no te había gustado tanto o sí, pero sabías que estas escuelas grandes a donde llegas, por tu contexto sí se te trata diferente por tu posición social. Encontrarnos en un lugar donde no solo era gratis, sino que con cualquier herramienta podíamos grabar, con el celular con la cámara de video que teníamos guardada ahí viejita... iba más allá. (Érika Garrido Bazán)



### *El taller de video documental*

José Luis Morones, era un joven habitante de la zona cuando se acercó a FARO de Oriente atraído por dos talleres: periodismo comunitario y video documental. De 2006 al 2008 toma el taller de Vídeo Documental impartido por Iria Gómez y Juan Pablo Gómez, egresados del Centro de Capacitación Cinematográfica.

De pronto ya no se da el taller por la situación política

interna que hubo en el Faro de Oriente, muchos se movieron a la Central del Pueblo y se quedó otra administración en el espacio. Entonces, me dicen “¿Por qué no propones tu taller acá? Tú eres el que hace los videos, eres el que está contando la memoria de la zona, deberías proponer un taller”. No tenía idea ni de cómo, pero dije “bueno, está bien”, creo que era necesario, ya había visto la necesidad de tener un taller de video documental en ese espacio. (José Luis Morones)

Así, en 2012, José Luis queda a cargo del Taller de Video Documental. En 2013 aplican con el proyecto “El pulque nuestro de cada día” a FONDEADORA y, en 2014 y 2015, desarrollan una colaboración con el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM) en beneficio de los participantes del Taller de Video Documental Rupestre de FARO de Oriente. Entre 2013 y 2015, comienza a tejerse al interior del taller de Video Documental el sentido de lo “rupestre” como práctica audiovisual situada en el oriente de la ciudad hasta conformarse el Colectivo Documentalistas Rupestres autodefinido en un breve manifiesto de creación colectiva:

Los Documentalistas Rupestres no contamos con equipos sofisticados, ni nos presentamos en festivales de alfombra roja. Aprendemos a mirar con cámaras de cartón, con nuestra formación de vida, con el fuerte deseo de contar historias dignas. Nuestro quehacer documental es una construcción colectiva, donde se hace más con lo menos.

En 2015, el Colectivo, junto a la UACM, desarrolla el proyecto colaborativo “Construcción de saberes y formas de organización UACM-FARO”, que buscó formar comunidades de aprendizaje entre espacios formales y no formales. Se coordinó con Emiliano Urtiaga y Emilia Negrete (maestros de la UACM), y ese mismo año, los Documentalistas Rupestres presentan sus obras en la Cineteca Nacional.

### *El contexto político: un escenario lejano*

El contexto de los primeros años del taller de Video Documental y del colectivo Documentalistas Rupestres está marcado por la figura de Enrique Peña Nieto, primero como gobernador del Estado de México y luego como

presidente, así como por diferentes eventos a nivel nacional y local de violaciones a derechos humanos: la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Normal de Ayotzinapa, la represión policial en Atenco, las detenciones arbitrarias en manifestaciones, por mencionar algunos casos. Sin embargo, este contexto se ve lejano, social y simbólicamente.

Los años en los que estábamos pues no solamente estaba la cosa de Peña Nieto y demás, pues hasta eso nos quedaba lejos, ir a las marchas, involucrarnos. Era eso o le dábamos talacha a esto que también pensábamos que era valioso. Ese era el contexto, nos quedaba lejos y además estaba muy polarizado, era desde la universidad y desde personas que ya mantenían un discurso, un discurso choncho político, y muchos era así como de ¿Peña... quién? (Érika Garrido Bazán)

Para los integrantes del colectivo Documentaristas Rupestres, las situaciones políticas y sociales más cercanas tenían que ver con la violencia cotidiana que se vive en el oriente de la Ciudad de México, en Iztapalapa y en municipios del Estado de México como Nezahualcóyotl y Chimalhuacán: “Estamos en zonas donde se ve lo de los movimientos antorchistas, en zonas conflictivas, violentas donde está el espacio que se le conoce como el lugar más violento que es ‘el hoyo’, que está ahí justo (José Luis Morones).

El arte, y el cine en particular, aparece como una forma de reacción ante el contexto y de identificación: “ves que está pasando eso a jóvenes como tú y pues fue eso, que vimos que el arte es una herramienta en donde puedes decir cosas, puedes manifestar cosas y crear otras” (Érika Garrido Bazán). Esta forma de expresión se sitúa nuevamente de manera territorial y simbólica alejada del centro, “estaba la brigada audiovisual, pero ni siquiera creo que tuviéramos relación con la brigada audiovisual 132. Sí hubo una brigada audiovisual desde el 132, pero pues era CUEC y CCC” (Érika Garrido Bazán).

En palabras de Érika, Sandra y José Luis, el Taller de Video Documental y luego el colectivo de Documentaristas Rupestres responde a diferentes elementos. Por un lado, la ausencia de espacios de formación, producción y distribución cinematográfica o audiovisual accesibles tanto en términos económicos, como de distancia física, así como de acceso a recursos técnicos.

Lo que estamos haciendo nosotros desde acá, desde el oriente, donde en ese contexto había pocos o casi nulos lugares para tomar cursos de cine, de manera gratuita, de manera libre. Seguía habiendo esta idea de la centralización de la cultura y del arte, donde justo no había espacios para acceder a un taller de forma gratuita. (José Luis Morones)

Un segundo elemento mencionado, es la necesidad expresiva de contar historias desde lo personal, pero también desde lo colectivo. “Una de las cosas que a mí me movió mucho, era el cómo decir las cosas, cómo decir las cosas que te incomodan, que sabes que están mal y cómo decirlas a partir de estas herramientas que teníamos” (Sandra Martínez López).

Por último, responde a la necesidad de contar con espacios de pertenencia, de crear comunidad, ya sea por afinidad o afectiva, a partir de vivencias e intereses similares, en particular, de personas jóvenes para crear condiciones en espacios de confianza entre pares.

Fueron como tres años que todos estuvimos en nuestras crisis existenciales juntos, pero fue un momento bien bonito, A lo mejor, después cada quien encontró su rumbo o no todavía. Éramos como víctimas de nuestro contexto, surgió eso y además vimos que podíamos romper muchas cosas de los estigmas de la juventud, de lo que necesitábamos hacer para construir otras cosas. Y fue como “si no hay puertas, pues nosotros vamos a ser la puerta, nosotros vamos a construir esa posibilidad”. (Érika Garrido Bazán)

### *Derecho a contar la propia historia*

Los relatos creados en el taller de Video Documental y por el Colectivo de Documentalistas Rupestres están marcados por la necesidad de contar desde la propia mirada, desde el propio contexto y con formas propias. De una manera que, si bien no fue planteada en estos términos, hoy se puede ver como un ejercicio concreto del derecho a la comunicación de las juventudes.

Hay un derecho de comunicación, no por la lógica democrática ni demás, pero si hay que ejercer la expresión desde nuestro

modo, no hay que ligarse a estos límites creativos donde para poder decir algo tienes que ser alguien o tener un título sobre algo. Porque creo que esto de contar o decir algo está en las manos desde que estábamos en las cuevas, contando historias con las pinturas rupestres. Sí, hay un derecho, lo estamos ya ejerciendo. (Érika Garrido Bazán)

Derecho a comunicar frente a una mirada hegemónica sobre el territorio que es estigmatizante, en la que no se sienten reconocidos ni representados. Para los integrantes de Documentaristas Rupestres este imaginario dominante de los territorios urbanos de la periferia es altamente cuestionable.

Había por ahí películas, documentales sobre el oriente. Y sí, colorean unas realidades en donde las oportunidades de los jóvenes no son iguales y demás, pero de pronto no todos hablamos así de “chaaaaaale”. Varios venimos de padres migrantes, pero otros no, otros ya crecieron ahí, otros ya crecieron con el crimen organizado. Desde ahí estamos reconociendo nuestro contexto. (Érika Garrido Bazán)

Frente al relato que reduce las identidades a un rasgo único y por lo general negativo, construir el relato propio desde la dignidad.

Es una zona a la que se le conoce por eso, por las cárceles, por la falta de agua, por la violencia, por los robos, pero que viene más de lo mediático. Encontrar que la realidad era totalmente distinta, nosotros la vivíamos en ese sentido, éramos de esta zona y nos acercábamos a las historias que nosotros conocíamos, con las que crecimos y ya. Porque al final somos los que estamos viviendo las realidades, somos nosotros los que tenemos que contar nuestras propias historias. No que venga alguien a decir cómo se vive en el oriente. Había la idea de mirar al entorno y de revalorizar el barrio, de decir bueno, todo lo que vienen contando pues sí existe, no podemos como decir que no, pero no es TODO lo que existe. También hay tradiciones, también hay cultura, también hay historias dignas de contar y este taller era un poco como el referente para compartir en el nuestro, la importancia, más allá las cuestiones técnicas y de equipo. (José Luis Morones)

En este sentido, los relatos contruidos se narran desde una estética rupestre, sin hacer extractivismo cultural, contando y acompañando los procesos de vida de jóvenes de la zona oriente.

Yo lo puedo comprender en una estética desde lo rupestre audiovisual, es decir, que sí tuviéramos nuestras propias narrativas. Lo hicimos con lo que construimos colectivamente, con lo que pensamos y con lo que a nosotros nos agradó y nos hacía sentir bien de una historia. (José Luis Morones)

Lo que nos interesaba más era platicarnos a nosotros mismos el barrio, darnos cuenta justo que ese era nuestros contextos y que de ahí partíamos, que cualquier otra cosa creativa nos quedaba lejos. ¿Cómo voy a hablar de una película de ciencia ficción cuando en mi laboratorio de química faltaban mil cosas? La historia estaba ahí en nuestro contexto, no había a donde más voltear. Este tipo de arte acompañó nuestros procesos de vida, de crisis existenciales, de crisis de saber que quiero. Esta creación fue un acompañante en nuestras vidas y desde ahí yo lo veo. (Érika Garrido Bazán)

No hacíamos extractivismo de las historias, creo que eso también era algo que nos movía. Ahora ya sé que se le dice así. Era esta convivencia con la comunidad más allá de decir “estoy viviendo en Neza o en Iztapalapa”, que colindan, que es una zona muy peligrosa, el conocerla de esa manera a partir del cine documental rupestre, me fue un descubrimiento muy grande el poder conocer de dónde venía yo. (Sandra Martínez López)

Los Documentalistas Rupestres se separan de la mirada autoral-propietaria, reconociendo que el proceso es colectivo en todas las dimensiones de la creación. Asumir esta postura ha implicado el riesgo de quedar fuera de ciertos espacios y circuitos.

Las convocatorias, decíamos bueno, vamos a meternos ahí, pero, ¿cómo lo metemos, como realización-colectiva-taller? No, en la convocatoria decía que tiene que haber un director y nosotros decíamos “¿pero por qué? ¿por qué tiene que haber

un director? Todos lo hicimos, ¿por qué tengo que poner a alguien arriba, a alguien abajo?” Entonces, al final poníamos realización colectiva por el taller de video Documental Rupestre, y ya no entrábamos porque no teníamos esas formas en las que se estaba pensando el cine en esos momentos. Y eso también nos marcaba como una diferenciación. (José Luis Morones)

Estamos educados en un yo, yo, yo... y esto es mío, de pertenencia y ego super altísimo. La creación tiene que ver mucho con cosas que percibimos de los demás, de miradas sobre el otro, de referencias, nunca es tuyo realmente. Para mí, estaría muy bien que se cuestionara y que se diga que sí se puede construir algo en conjunto y nadie es dueño de eso. (Sandra Martínez López)



## *Autogestión: resolver con los propios medios*

En cuanto a la organización al interior del grupo, responde a lógicas de autogestión, participación y colaboración. No cuentan con equipo técnico para el taller, sino que participantes e integrantes del colectivo aportan sus cámaras, micrófonos, computadoras, etc. Tampoco cuentan con grandes presupuestos o apoyos institucionales.

Cuando hemos hecho rodajes decimos “vamos a cooperar”. Preguntamos, ¿quién va? ¿Quién puede estar en ese momento por sus tiempos? Si no tiene que trabajar, si no tiene que ir a la escuela. Pero también decir “bueno, yo no puedo ir, pero puedo cooperarles para el catering”. O decir “yo presto mi equipo”. (José Luis Morones)

Había un compañero que una vez se puso a hacer una grúa y se las ingenió con un tripié del tianguis. También yo tenía un pizarrón chiquito y dijo: “ahí vamos a hacer una claqueta”. (Érika Garrido Bazán)

Lo anterior es reflejo de los procesos internos colectivos, participativos y colaborativos desde lo comunitario donde se priorizan dinámicas que no impongan formas de hacer o contar, lo cual no excluye la búsqueda de establecer roles para el trabajo.

Hacer el cine de otra forma. Lo que esperábamos es que nosotros pudiéramos ir a construir cine de otra manera, más horizontal. Un cine que fuera más colectivo en donde todas y todos podamos aportar nuestros saberes y conocimientos para poder crear algo colectivo. Romper estas ideas jerárquicas de cómo se construía el cine desde la industria. (José Luis Morones)

En cuanto a la práctica pedagógica, hay una intención expresa de horizontalidad, donde todos los saberes importan. Para Érika, “esta horizontalidad que se busca en el cine comunitario es primordial para la propia pedagogía”. Asimismo, para José Luis, las prácticas de producción caminan en el mismo sentido:

También buscamos la forma colectiva, es decir, bueno vamos a hacer un documental porque la compañera está proponiendo esta historia, ¿qué les parece, les interesa? ¿quiénes se suman a esta historia y quienes a esta otra historia? ¿Quién puede hacer el sonido esta vez? Al momento de crear la historia, de ya tener la entrevista y todo, en el pizarrón escribimos lo que tenemos y de pronto es: “pasa tú a escribir qué piensas y vamos haciendo cada uno esta historia”, a través de lo que vamos pensando y entre todos vamos tomando decisiones en un mismo pizarrón, así es como lo interpretamos de manera colectiva.

Esta manera de pensar la formación y la producción también se extiende a la construcción de prácticas de distribución, una forma de cerrar el círculo creativo:

Se están haciendo cosas y, ¿dónde se van a ver? Entonces, por eso surge el Rally, había que hacer un espacio donde se expusiera todo esto y reconocer que no éramos las únicas personas que podían hacer eso. Eso también prende a la gente, como de “ah sí se va a ver, a lo mejor es una sala que me queda en tal escuela, pero se va a ver” y eso era cerrar el circuito de la creación. El rally nació con esa inquietud de que se vea el trabajo. (Érika Garrido Bazán)

El RallyDocs Rupestre nace en 2016 como una propuesta para complementar el trabajo del Taller de Video Documental creando un espacio tanto de producción como de exhibición.

El Rally se hace en las vacaciones para que puedan estar varios chicos. Hay un tema que se decide internamente un año antes. Se saca la convocatoria en donde personas, equipos o colectivos hacen el registro y antes de que empiece el mes de realización se da el tema, ahí está la libre interpretación del equipo, que lo debe de realizar en un mes. Luego llega la etapa en la que se reciben todos los cortos y hay que verlos y decidir en donde se colocan, dónde están mapeados los lugares. (Érika Garrido Bazán)

Los temas de cada RallyDocs han abordado diferentes aspectos sociales: Música (2016), Mujer (2017), Agua (2018), Resistencia (2019), Cartografías desde la contingencia (2020) y Migraciones (2021). A partir de 2017 el Taller amplía su trabajo y sale de la Ciudad de México para el rodaje de dos cortometrajes “Ponhza” grabado en Ajacuba, Hidalgo, y “Notas de la tierra”, en Oaxaca. En 2018 participan en el 1er Festival de Cine Zapatista y, en 2019, en el 1er Encuentro de formación audiovisual comunitaria convocado por IMCINE.



## TRICINEMÓVIL (PARQUE TEMÁTICO CANANEA)

El Parque Temático Cananea se define como una Coordinación Cultural que surgió en marzo del 2013. Lo que dio pie a su origen fue la realización de diversas actividades culturales para todos los públicos dentro del complejo habitacional Cananea, el cual se ubica en la alcaldía Iztapalapa de la Ciudad de México. Esta unidad habitacional cumplió en 2021, 37 años desde su fundación.

La razón por la cual se llama Parque Temático es porque se quería propiciar un encuentro de temas para todas las generaciones. Aunque en un principio se pensó atender a la comunidad de adultos mayores, pronto se dieron cuenta que en realidad podría ser un espacio de encuentro común para todas las generaciones.

Cananea, como unidad habitacional, tiene una amplia historia de lucha que la sostiene. Los que actualmente están a cargo de la Coordinadora Cultural son

la segunda generación, es decir, son los hijos de los fundadores del movimiento por la vivienda digna que se formó desde finales de los años setenta. En 1984, fundan la asociación de colonos e inquilinos y se unen con la Unión Popular Revolucionaria Emiliano Zapata (UPREZ), organización que apoyaba a los movimientos sociales impulsados por personas que no tenían casa.

Cananea fue algo más que sólo buscar vivienda, fue crear una forma de vida en comunidad. El trabajo se organizó en brigadas en las diferentes etapas del complejo. La primera generación de vecinos es responsable del diseño del proyecto habitacional y constructores directos de sus propias viviendas, proceso que ha generado mucha pertenencia hacia el lugar. Se crearon comisiones como la de seguridad, vigilancia y cultura, esta última integrada por varias personas jóvenes de la comunidad. Se hicieron panfletos, boletines, actividades culturales y diversas formas de organización alrededor de la cultura. Actualmente, Cananea está conformada por aproximadamente 1086 viviendas divididas en 3 etapas y 10 secciones, cuentan con espacios culturales, deportivos y educativos (dos primarias, una secundaria y un Conalep). Hay también un espacio religioso, de recreación, un espacio de comercio que es el mercado Cananea y el espacio de desarrollo sustentable. De igual manera, se desarrollaron tres espacios más: agricultura urbana, centro cultural y el parque temático, por lo que la organización comunitaria ha sido el eje rector del concepto de vivienda digna que define a Cananea.

En todo este tiempo se han involucrado diversas generaciones y otros, que han llegado a vivir después, también se han apropiado del espacio, sin embargo, el evento más significativo para la generación actual fue la creación del Parque Temático. A partir de su creación, la idea era que los habitantes se organizaran y se hicieran cargo de las actividades culturales buscando reforzar el tejido social.

A partir del 2015, ya que habían cooptado ciertos públicos y logrado el objetivo de vinculación social, se dieron cuenta que debían ir más allá y generar vínculos con algunas instituciones o asociaciones que les permitiera sacar adelante y gestionar recursos para los proyectos. En este año inscriben un primer proyecto con la Secretaría de Cultura para desarrollar tres áreas: el ballet folclórico; el área infantil con títeres y cartonería, y animación sociocultural.

En 2016 se crea la ludoteca diverticrea y, con apoyo de Secretaría de Cultura,

obtuvieron los recursos para equipar la ludoteca comunitaria. Esta ludoteca fue ambulante y una vez al mes salían a cada una de las secciones de Cananea y, antes de la pandemia, lograron salir también a otras colonias.

Con relación a la cuestión audiovisual, hace apenas dos años que la comenzaron a explorar. La iniciativa en torno a la exhibición de cine surge por motivación de la Secretaría de Cultura, quienes los apoyaron para equipar un espacio de proyección. Pero, la organización de este espacio tenía la intención de hacer algo más que sólo proyectar películas, así que imaginaron un cine debate donde se pudiera dialogar sobre las películas, por lo que crearon un formato en donde invitaban a un especialista en el tema de la película, así como a los realizadores para dialogar con la comunidad, con la idea de que los espectadores de Cananea se volvieran ponentes también y, de esta manera, sus propias experiencias y vivencias fueran tema protagónico de los debates.

Esta experiencia de cine debate se convirtió en el cine móvil, el cual se tituló Tricine-Móvil porque, según cuentan, siempre andaban cargando todo al hombro. Compraron primero un diablito para movilizar el equipo de proyección, pero al poco tiempo ya no era suficiente, así que se compraron un triciclo para montar todo lo que iban a llevar a las funciones itinerantes, por esta razón lo bautizaron como Tricinemóvil.

No se dedican propiamente a la formación audiovisual, sin embargo, hubo un primer taller para niños de stop motion y, en el futuro, planean realizar un proceso formativo audiovisual, ya que la idea no es sólo entretener por entretener, sino que exista, a través del cine compartido, puntos y espacios de reflexión social.

### *De construir vivienda colectiva a compartir el cine*

Para conocer la experiencia en profundidad, se realizó una entrevista colectiva a Alma Reyes Delgado, Leonardo Zaldívar Gutiérrez y Roberto Cortés Torres, integrantes del Parque Temático Cananea.

El complejo habitacional Cananea es una de las experiencias de lucha por la vivienda de mayor envergadura y relevancia en la Ciudad de México, ya que constituye un proceso de organización social que ha persistido en el tiempo, aún después de haber logrado el objetivo principal de acceso a una

vivienda digna. Cananea, se ha convertido en algo más que sólo la lucha por la vivienda, también ha gestionado espacios recreativos, en materia de seguridad, educación y otros procesos organizativos con el fin de afianzar el tejido comunitario que se arraiga en una demarcación territorial.

Actualmente, las generaciones de jóvenes conocen y han sido herederos de las historias de lucha y resistencia que sus padres y abuelos protagonizaron desde los años setenta para conseguir sus viviendas. Estas historias heredadas en el tiempo han sido motor para las y los jóvenes para dar continuidad a las actividades iniciadas por sus antecesores. Roberto, quien es hijo de una de las fundadoras de la primera generación, nos cuenta que ellos son “la segunda generación, los hijos de los fundadores que empezaron con este movimiento, el movimiento por la vivienda digna. Lo que yo entiendo y lo que voy aprendiendo viene de finales de los setentas” (Roberto Cortés Torres).

Posterior a la construcción y finalización del proyecto habitacional, los colonos continuaron el trabajo de organización para mejorar el complejo y realizar actividades en los espacios comunes para refrendar el tejido social y los valores que los habían unido en un principio, así como empapar a las nuevas generaciones de la historia que albergan las paredes y cimientos de las actuales casas de estos jóvenes y niños.

Dentro de los proyectos más recientes, encabezados por una comisión de jóvenes, se encuentra la creación del Parque Temático Cananea desde hace ya ocho años.

La creación del Parque Temático Cananea es significativo porque lo que era la tabiquera dejó de funcionar una vez que ya estuvieron las casas. Se dividió en 3 partes: una parte se fue a la agricultura urbana porque la gente ahí se dedicaba a cultivar en la ciudad. Aparte de eso se hizo el Centro Cultural donde se siguieron dando actividades de todo tipo, incluso tenían regularización del INEA, así como el centro de adultos mayores que es el centro cultural tabiquera y ya lo último fue el Parque Temático Cananea. (Roberto Cortés Torres)

El Parque Temático surge como una respuesta a la necesidad de la Coordinadora Cultural de crear un espacio de encuentro intergeneracional, pero también de fortalecer a la comunidad ya que desde el 2012 se estaban viviendo tiempos muy complejos y violentos en el todo el país, y la Ciudad de México no fue la excepción:

Se llama Parque Temático porque lo que se quería en ese espacio era que hubiese un encuentro de temas para todas las generaciones. El objetivo principal era crear comunidad, afianzar el tejido social y que la misma gente se organice. (Alma Reyes Delgado)

En el 2012 estaba el contexto donde Calderón fue presidente y abundaban todas estas historias de los narcos, las policías y realmente en ese entonces pues sí era complicado porque escuchabas en las noticias el clásico atraparon a aquel, atraparon a estos otros y pues también había un miedo a salir. (Roberto Cortés Torres)

El sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018), dentro del que se inscribe la creación de Cananea, estuvo marcado por el incremento de la violencia y una cruenta represión a los movimientos sociales, dando, de esta manera, continuidad a uno de los sexenios más sangrientos que fue el de Felipe Calderón (2006-2012). Estos doce años fueron coyunturales para todo el país, y en particular para la Ciudad de México, ya que muchas organizaciones y colectivos que se articulaban en la ciudad se vieron afectados, desgastados y desmovilizados ante los ataques a sus estructuras organizativas, por un lado; y, ante las cada vez más escasas posibilidades económicas para ejecutar y mantener activa la práctica creativa y política que realizaban muchos de estos colectivos, con el fin de comunicar a la ciudadanía o para articular movilizaciones entre la sociedad civil.

Durante este periodo muchos colectivos se disgregaron. Sin embargo, otros nacieron, se articularon o reinventaron como fue el caso de Cananea. A lo largo de la entrevista realizada a tres de los integrantes de la Coordinadora Cultural, comentaron que en un inicio las actividades estaban enfocadas a talleres para niños, el ballet folklórico y la agricultura urbana, pero sobre todo pusieron mucho empeño en la creación de la ludoteca diverticrea, para lo cual fue necesario establecer estrategias de colaboración entre vecinos pero, principalmente, entre instituciones de gobierno, como la Secretaría de

Cultura, para poder acceder a estímulos económicos para echar a andar los proyectos que estaban diseñando.

En el 2015, empezamos a notar que necesitábamos ir un poquito más allá, ya empezamos a tener algunas vinculaciones que, más que colectivos, era con proyectos o asociaciones, que de repente gestionamos obras de teatro o grupos de baile, pero, este pues era, así como muy aislado el asunto y entonces a finales del 2015 decidimos meter ya un proyecto a la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México que era el PACMYC. En ese momento justo en lo que nos íbamos a enfocar como decía Beto era en tres áreas: una dedicada al ballet folclórico, otra el área infantil y la ludoteca. (Alma Reyes Delgado)

La idea de la ludoteca fue la posibilidad de entablar relación con diversos sectores de la comunidad habitacional, ya que dicha ludoteca tenía la particularidad de ser ambulante, por lo que salían a las distintas secciones de Cananea con ella, evitando así la centralización y garantizando el acceso a la comunidad en general.

Por lo menos una vez al mes salíamos a cada una de las diferentes secciones. En el último año antes de que iniciara la pandemia, incluso salimos a otras colonias, ya no solamente dentro del propio espacio en el Parque Temático, sino que en coordinación con la territorial nos fuimos también a explorar otras colonias con la ludoteca. (Alma Reyes Delgado)

Todos estos años de experiencia con el Parque Temático, la ludoteca y las demás actividades articuladas en este espacio territorial, les han servido también para hacer una reflexión interna con relación al tipo de trabajo que realizan en colectivo y perfilar una manera para autodenominarse, porque si bien reconocen que hay muchos conceptos que cruzan su práctica organizativa y creativa, ellos se reconocen como una Coordinadora Cultural:

Empezar con esta definición es algo que a nosotros nos costó mucho trabajo hace dos años exactamente, porque nosotros siempre nos definimos como Coordinación Cultural del Parque Temático Cananea y a la hora de entrar a un programa

social que se llama Colectivos Culturales Comunitarios te dicen “tú ya no eres coordinación cultural eres colectivo cultural del Parque Temático Cananea”, entonces fue como de “espera, no, nosotros somos coordinación cultural”. Entonces de alguna manera sí trabajamos en colectivo porque además siempre buscamos esta cuestión de la horizontalidad, del diálogo, o sea, siempre era como esta onda del consenso, vamos a dialogar, vamos a platicarlo, vamos a encontrar una solución o muchas soluciones a los retos que nos vamos encontrando. Inevitablemente de pronto teníamos unos agarrones. O sea, algo que caracteriza a la Coordinación Cultural es que platicamos las cosas y es que nos vamos a decir las cosas, aunque a lo mejor a veces puede ser difícil o complicado, pero siempre tratamos de hablar con honestidad, entonces yo creo que es como el pilar fundamental que ha permitido que por lo menos los miembros que estamos actualmente lleguemos aquí. (Leonardo Zaldívar)

Esta cuestión de la relación que mantienen los colectivos con las instituciones estatales o de otro tipo que proveen recursos a través de convocatorias o concursos públicos, es uno de los aspectos que nos ha parecido de relevancia analizar y conversar, ya que las lógicas que tienen las instituciones no siempre coinciden con los objetivos y prácticas organizativas que los propios integrantes de dichas colectividades establecen. En el siguiente capítulo analizaremos justamente el riesgo del concepto comunitario, interpretado desde el entendimiento institucional, particularmente cuando se aplica a contextos urbanos donde las lógicas de lo comunitario, desde la perspectiva gubernamental, no siempre corresponde con la realidad.

Durante la entrevista ellos mismos comentaron que más que una coordinación, se consideran una familia, ya que se reúnen los sábados cada 15 días para cenar, platicar, compartir y ponerse de acuerdo. Esta estrategia de reunión más informal y amistosa, fuera del ámbito de trabajo, les permitió construir esa comunidad cuyo principio es la horizontalidad y el diálogo. En esta forma de organización, el trabajo que desempeñan es el de coordinación, no asumen un papel definido ni se concentra el poder en una sola persona. El objetivo principal es crear comunidad a través de las distintas actividades que se ofrecen.

El Parque Temático fue el antecedente para proyectar películas y, si bien confiesan que esta idea se consolidó gracias a que la Secretaría de Cultura puso especial énfasis en apoyar iniciativas de exhibición cinematográfica, al principio aceptaron esta propuesta de manera algo forzada y circunstancial, sin embargo, con el paso del tiempo fueron apropiándose de la iniciativa y sumando ideas, dándole su propia personalidad. Recibieron apoyo para el equipamiento con un proyector, persianas, sillas, una computadora, una pantalla que estuviera fija y un equipo de sonido.

Ante este nuevo escenario de exhibición de películas, retomaron la parte comunitaria para la construcción del espacio de cine. Leonardo nos cuenta:

Lo pensamos a través del presupuesto participativo. Si no mal recuerdo fue en 2017 que armamos el primer proyecto y entonces lo metimos para el presupuesto participativo de Cananea para que la gente votara y no ganamos, pero entonces al año siguiente dijimos “no nos vamos a dar por vencidos, nosotros necesitamos este espacio”, y ahí nos dimos a la tarea de estar informándole a la comunidad sobre nuestro proyecto porque necesitamos un espacio cerrado y necesitamos un espacio donde podamos proyectar y así poco a poco nos fuimos ganando a la gente. Al siguiente año se hizo la votación y ahora sí ganamos.

Lo que se busca del espacio de proyección es que esta actividad, al igual que las demás, vaya más allá de la contemplación de una película. La idea principal es generar una comunidad de reflexión en torno a la temática retratada. Que la pantalla sea el punto de encuentro para debatir, dialogar, espejear unos con todos.

En general siempre buscamos que las actividades sean un punto de reflexión para ir un poquito más allá y entonces que la gente no solamente vaya y vea una película, sino que tenga la posibilidad de reflexionar con la comunidad, de compartir saberes y de llevarse otras experiencias. (Alma Reyes Delgado)

Entonces, justo cuando lograron tener el salón equipado para las proyecciones, llegó la pandemia y con ello el cuestionamiento de cómo

seguir adelante con un proyecto que se había planificado para realizarse de manera presencial, así que se preguntan: ¿Cómo lograr que la gente vea cine desde su casa y platique con nosotros sobre lo que vio? Se creó entonces un canal de colectivos culturales comunitarios de cine clubes y los metieron a su agenda, para de esta manera compartirles películas y documentales que podrían transmitir en línea o a través de la plataforma Filmin Latino.

Había mucha incertidumbre sobre el éxito de este formato ya que los más interesados en las proyecciones de cine eran adultos mayores. Se pensó en hacer sesiones de Zoom, Google Meet o una video llamada, pero no sabían si los adultos mayores podrían adaptarse a este formato virtual. Sin embargo, se aventuraron a realizarlo a través de Facebook Live, pero motivando a la comunidad a que se conectaran, ya que sabían que existía un sentimiento generalizado de soledad durante la pandemia, particularmente entre los adultos mayores que permanecían solos en sus casas la mayor parte del tiempo, así que generar una comunidad de apoyo, donde pudieron externar sus sentires y emociones a través del estímulo producido al ver una película, era uno de los objetivos principales.

*Imagen 7. Cine-debate virtual*

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO SECRETARÍA DE CULTURA Colectivos Culturales Comunitarios CIUDAD INNOVADORA Y DE DERECHOS / NUESTRA CASA

**CAPITAL CULTURAL DE AMÉRICA**

RECUERDA QUE ESTAMOS EN USA CUBEREBOCAS

El Colectivo Cultural del Parque Temático Cananea realiza el proyecto "Equipando el Salón de Usos Múltiples del Parque Temático Cananea"

En este espacio, a partir del mes de julio se llevará a cabo la adecuación del Salón de Usos Múltiples para desarrollar actividades de Cine Club

**ACTIVIDAD GRATUITA**

Por motivo de la contingencia sanitaria te invitamos a participar de manera virtual en los cine-debates a través de nuestra página de Facebook Parque Temático Cananea a partir del 18 de julio de 2020

@ParquetematicoCananea #EN

Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook del Parque Temático Cananea

Organizando estas proyecciones virtuales fue donde se conjuga toda esta parte de involucrar a varios compañeros, por ejemplo, se involucraron psicólogos que pudieran dar atención y cauce durante los debates, ya que estos solían tornarse emotivos y reflexivos.

Fue así que decidimos por cada cortometraje o películas invitar a algún especialista según la temática retratada además de la participación de los realizadores. Ahí es donde vamos a juntar a todos en un ciclo y no trabajar al azar. Les decíamos mucho en la transmisión que aprovechen al especialista, si tienen dudas pregunten aquí, entonces empezaron a preguntarse: qué haría yo en ese caso, o yo me acordé de tal situación, o yo viví esto y fue todo ese diálogo que fue dando pauta a los siguientes cortometrajes. A la gente le gustaba cómo participa la propia comunidad, no solamente tenía que ser un especialista, sino también la gente que va a hablar de la propia historia de Cananea, ya que hay muchos que les gusta escuchar esa historia. (Roberto Cortés Torres)

En este sentido, se promovió una participación horizontal ya que la invitación era pareja para todos, motivando sobre todo a la gente mayor a que compartieran sus vivencias y experiencias de vida en dicho espacio, lo cual les daba confianza y dejaban de sentirse solos e incomprendidos, ya que se les demostraba que no necesitaban tener estudios ni ser especialistas para tener conocimientos relevantes para compartir con el público. De esta forma, la universalidad del relato cinematográfico en torno a las emociones que evocan permitía la conexión intergeneracional e incluso intercultural, ya que las proyecciones de películas eran muy diversas.

En todas las historias posibles siempre vamos a encontrar algo en común dentro del cine, algo que nos mueva de manera común porque finalmente el solo hecho de movernos a cada uno pues ya nos hace estar ahí en conjunto en cada una de las actividades a las que le apostamos, a confiar que la gente no solamente lo va a dialogar y observar, sino que se lo lleva a su entorno inmediato. (Alma Reyes Delgado)

La moderación del debate en torno a las películas se la van turnando entre los participantes de la coordinación. Al principio parecía una actividad sencilla

que no requería mucha preparación, pero conforme iban sucediéndose las conversaciones, notaron que debían prepararse para conducir el debate y hacerlo enriquecedor.

En cuanto a la pregunta que les realizamos sobre qué cualidades posee el audiovisual frente a otras expresiones artísticas o sensibles para generar empatía y comunidad, Alma nos compartió su reflexión:

El cine es una invitación a ver una historia. Cuando están viendo las películas algo que nos gusta, o como dices, la magia, sería ver sus expresiones, jugar a preguntarnos ¿Qué estará pensando? Vemos esa parte individual, ese sentir de verlo, pero también la magia se completa cuando se enciende la luz y abrimos ese diálogo, porque vemos que, a diferencia de por ejemplo el teatro, que es vivir esas emociones más en presente, cuando tienes la oportunidad de hacer debate, te puedes quedar después de la función a platicar o puedes decir lo que tu sentiste. Lo que me anima a seguir en esta parte de los cine debates es que al final de una proyección audiovisual se mueven las emociones. Todas las artes te hacen reflexionar cosas, pero no en todas existe esta posibilidad del diálogo después de. A mí me tocó moderar cuando proyectamos la película de Roma y entonces muy pronto me di cuenta que no sólo era hablar de lo que tu viste o de la escena que más te gustó, sino de aquello que te mueve, de aquello que te impacta, que te deja pensando y que te mueve emocionalmente.

Después de casi año y medio de encierro por la pandemia, poco a poco se han podido recuperar ciertos espacios públicos presenciales, por lo que la Coordinación Cultural decide tomar la calle para retomar el cine club presencial, ya que el salón que habían equipado para este fin es pequeño y no permite la sana distancia.

Entonces dijimos “¿Y si compramos una pantalla inflable?” Pues ya tenemos proyector, ya tenemos computadora, tenemos equipo de audio que podríamos ampliarlo más para que nos funcione mejor, pero ya tenemos casi todo, entonces una cosa por ejemplo muy curiosa que siempre nos pasó como decía Roberto es que siempre acabamos cargando

nosotros las cosas y en algún proyecto compramos un diablito y entonces pues cargamos todo en el diablito y así nos vamos recorriendo, pero cada vez tenemos más cosas o sea ya no cabemos ni en un coche ni en un diablito ahora ¿qué vamos a hacer? ¡pues compramos un triciclo! Esta idea de comprar un triciclo para cargar el equipo de proyección y llevar el cine a todas las secciones de Cananea, fue el incentivo que le dio nombre al actual proyecto, Tricinemóvil. (Leonardo Zaldívar)



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook del Parque Temático Cananea

Hasta el momento se ha priorizado la exhibición de cine mexicano, sin embargo, les gustaría en el futuro proyectar cine más diverso. También han notado que películas como *Roma* o *Tierra y Libertad*, así como películas que tocan temas sensibles como el sismo, son las que mayores debates desatan, ya que la gente se identifica con las imágenes de la Ciudad de México o donde se retratan luchas similares a las que ellos han llevado a cabo. En este sentido, en una proyección expresaron su deseo de que se pudiera realizar una película sobre la historia de Cananea, pero hasta el momento no ha habido nadie que lo haga, por lo que la Coordinadora se

propone para el futuro la exploración alrededor de la formación audiovisual para formar nuevos realizadores que quizá se interesen por documentar la propia historia de este territorio.

En algún momento dentro de las diferentes actividades que se hicieron en conjunto con la unidad habitacional, hubo un taller de stop motion donde los niños crearon juntos cortometrajes con esta técnica. Este ha sido nuestro primer acercamiento de los creadores de contenidos. Tenemos también relación con los vecinos de USCOVI, otra unidad habitacional que trabajan en la narrativa gráfica, entonces estamos también en esta parte de empaparnos cada vez más de información, de cómo tejer estas redes de apoyo, ya que nunca ha sido el objetivo del Parque entretener por entretener. (Alma Reyes Delgado)

El Tricinemóvil tiene poco de haber regresado a la presencialidad después de todo este tiempo de pandemia, lo cual los llena de orgullo y alegría por su persistencia y por haberse podido adaptar a las nuevas circunstancias.

En la inauguración del Tricinemóvil me solté a llorar durante la proyección y a la hora de hablar y al dialogar era esta parte de sentirme desnudo, pero no vulnerable, o sea me siento abierto a esto que estoy sintiendo, que estoy compartiendo, que a su vez me estoy permitiendo recibir de los otros porque sé que estoy en un espacio de confianza aunque estemos en un espacio público, en una cancha con mucha gente alrededor, yo sabía que estaba en un espacio que podía hablar y podía decir y expresar eso que me había movido. (Leonardo Zaldívar)

Lo que pudimos comprender sobre el proceso de Cananea es que es una experiencia respaldada por años de trabajo colaborativo entre los colonos y su sentido de comunidad, la cual ha sido heredada a nuevas generaciones como los integrantes de la Coordinación Cultural. Aunque la historia de este complejo habitacional es dura y maravillosa, también es cierto que las situaciones y dificultades del contexto actual son distintas que en los años setenta cuando nacía esta organización, por lo que cada vez es más difícil dar continuidad a este tipo de proyectos que nacen de este sentir de retribución a la comunidad para generar una articulación colectiva motivada por las

emociones, vivencias y experiencias construidas a través de las distintas actividades culturales que aquí se realizan. Poder dar continuidad a estos proyectos significa tener recursos económicos para sostenerlos y que, de alguna manera, los involucrados puedan solventar algunos de sus gastos a través de su trabajo y dedicación, por lo que este trabajo que hace la Coordinación Cultural es más un trabajo voluntario y prácticamente no remunerado, pero al mismo tiempo esta cualidad no mercantil es lo que define uno de los principios comunitarios sembrados desde la primera generación de colonos de Cananea.

La verdad los que estamos aquí lo hacemos por amor a la comunidad, por este compromiso social y esto que nos mueve a cada uno de manera individual y al darnos cuenta que cada vez somos menos en la Coordinación. (Alma Reyes Delgado)

Alma considera que en la Coordinadora son todos utópicos con relación al sentido de comunidad, ya que quieren resolver problemas sociales a través de un espacio cultural, sin embargo, siguen creyendo que estas acciones, aunque son pequeñas, ya sumadas, no son tan pequeñas.

No estamos solos en el mundo, nos gusta mirarnos a los ojos de los demás, nos gusta compartir la experiencia de otros, nos gusta compartir los saberes. Después de estos ocho años somos una familia. Desde el primer día que entré al Parque Temático pude darme cuenta que sí existen estos espacios donde se puede compartir desde la libertad creativa. (Alma Reyes Delgado)

## HECHO EN SANTOCHO

Al sur de la Ciudad de México, en la alcaldía Coyoacán, está el Pedregal de Santo Domingo. Santocho, como le dicen de cariño sus habitantes, es una de las colonias más grandes de la ciudad. Tiene su origen en los años setenta cuando cien mil personas provenientes de Guerrero, Michoacán, Morelos, Oaxaca, Querétaro, Guanajuato, y de la zona conurbada de la Ciudad de México, se organizaron para apropiarse de las tierras de este pedregal. Los

nuevos pobladores eran de origen popular, familias que llegaron en busca de trabajo, de una vida digna en la capital.

Durante un largo proceso que implicó la organización popular y el enfrentamiento a los caciques priistas, esta colonia de migrantes y de estudiantes se construyó con el trabajo colectivo en faenas en las que participaban mujeres, hombres, niñas, niños y población adulta mayor por igual. Con gestiones y movilización colectivas consiguieron la instalación de los servicios básicos y la solución de los problemas de propiedad. Un aspecto importante fue la solidaridad de los jóvenes estudiantes de la UNAM, en especial de la facultad de arquitectura, que se organizaron en brigadas de apoyo para los pobladores. En aquel entonces, los altoparlantes o bocinas radson eran el medio de comunicación directa entre los colonos para convocar a las juntas, las faenas y las fiestas (Díaz, 2002).



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook de Hecho en Santocho

En el barrio también nacieron diversos espacios culturales como el “laboratorio de teatro Santo Domingo”, o la Escuelita Emiliano Zapata, un espacio de educación popular que hasta el día de hoy se mantiene como un lugar de formación cultural para niños y niñas.

El trabajo colectivo y la solidaridad con la que se construyó la colonia ha definido, en muchos sentidos, el carácter especial de sus habitantes, quienes han participado también, de forma solidaria, en movimientos y luchas sociales a lo largo de cincuenta años<sup>17</sup>. Por ejemplo, en 1994 fueron parte de las movilizaciones en apoyo al alzamiento indígena del EZLN en Chiapas, apoyaron la huelga estudiantil del CGH en 1999 y, en años recientes, han acompañado la lucha de las madres y padres de los 43 normalistas de la Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa, desaparecidos de manera forzada el 26 de septiembre de 2014.

Actualmente, el barrio no está exento de los procesos de gentrificación que en los últimos años adquieren más fuerza en, el antes llamado, “pedregal negro”. La presencia del capital inmobiliario está ocasionando conflictos en torno al agua, como el caso del predio de Aztecas 215, donde se perforó el manto acuífero somero con la construcción de tres torres de departamentos de la empresa Quiero Casa, detonando el malestar y la organización vecinal.

### *En el barrio hay talento*

Los integrantes de Hecho en Santocho son habitantes de la colonia Pedregal de Santo Domingo que decidieron compartir contenido audiovisual desde un inicio en las redes sociales, en específico en Facebook. Para conocer esta experiencia, realizamos una entrevista colectiva con Luis Islas Ortega, Tamara Roa Villamar y Rodrigo Ramón Lezama.

Cuando deciden juntarse como colectivo en 2013, el barrio vivía un momento álgido, “la violencia estaba muy cañona”. Rodrigo, uno de los cofundadores, menciona que al inicio “el objetivo del colectivo era realizar proyectos audiovisuales que pudieran mostrar el talento de las y los jóvenes que estábamos en ese momento trabajando, la idea del colectivo, era decir que había mucho talento en el barrio”. Los referentes para los integrantes de Hecho en Santocho son, por supuesto, la Escuelita Emiliano Zapata y la propia historia de lucha de la colonia.

---

17. Información consultada en <https://piedepagina.mx/entre-piedras-sembramos-la-esperanza-50-anos-de-la-fundacion-de-pedregal-de-santo-domingo/>

Cuando surgen como colectivo, identifican que había una fuerte necesidad de expresarse a través del audiovisual, para mostrar que “el barrio no solamente era esa parte que se manejaba en los medios de comunicación que era la violencia, sino que se encontraba riqueza cultural que encontrabas mucha gente talentosa que podía hacer cambios en su comunidad” (Rodrigo Ramón).



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook de Hecho en Santocho

Tamara, cuenta que una de sus primeras acciones fue un mapeo participativo, para poder visualizar y entender por qué había tanta violencia en el barrio. “A través del mapeo [vimos] una cierta parte de la colonia que estábamos tratando y donde había más violencia, puntos rojos, era la parte descuidada, con menos actividades o acceso hacia la cultura” (Tamara Roa).

Cuando se refieren a su quehacer, hacen énfasis en la noción de derechos, “no sólo son los culturales, a lo mejor el derecho a la vida, el derecho a tener una vivienda digna, el derecho a tener salud, el derecho pues a muchas cosas, que a veces por desinformación o simplemente se ignoran cosas” (Luis Islas). Es decir, conciben su práctica colectiva más allá del trabajo audiovisual, colocándose en el ámbito de la comunicación comunitaria, pero en el barrio. En este sentido, Rodrigo menciona que:

Nos dimos cuenta de que podíamos generar un medio de comunicación dentro de la comunidad y entonces ahora no dejamos de hacer programas donde entrevistamos a artistas del barrio, no solamente de este barrio sino de los barrios aledaños y a gente que está haciendo cosas positivas por su comunidad e incluso también hemos traído a políticos durante las elecciones.



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook de Hecho en Santocho

Esta concepción de la comunicación como una herramienta que debe estar al alcance de los pueblos, comunidades y barrios, es muy importante para las y los integrantes de Hecho en Santocho. Para Rodrigo, Luis y Tamara, el trabajo se hace con los vecinos, con los dueños de los negocios locales, pero también en colaboración con otros colectivos que trabajan en el mismo territorio. Su intención es apropiarse de estos nuevos medios con el fin de mostrar la importancia que tiene un barrio con historia, con identidad, con una multiculturalidad. Es dentro de las mismas comunidades donde se pueden generar los medios por medio de los cuales las personas puedan interactuar, interesarse por las cosas de su comunidad. Esa ha sido la evolución del colectivo.

Hecho en Santocho no se declara como hacedor de “cine comunitario”, pues al definir su práctica dicen que son más bien un medio de comunicación cuyo objetivo no sólo es informativo con diversos formatos (radio, serigrafía, proyecciones audiovisuales, producción musical). “Nos hemos vuelto ese medio de comunicación que también, a la par gestiona, se convierte en gestor de la cultura dentro del barrio, entonces... el colectivo termina siendo muy multidisciplinario”, comenta Rodrigo.

La ventaja que ha habido es que sí somos del barrio, pero también cuando se cataloga a algo como esto es comunitario o esto no, ya estamos limitando, entonces nosotros jamás le hemos dado un sello o un catálogo a lo que hacemos simplemente lo hacemos y mostramos lo que vemos, lo que la

cámara ve, lo que la música nos hace percibir y prácticamente ponemos nuestros sentidos a trabajar, no nos fijamos si es político o si es así obviamente porque llevamos una línea, pero no tratamos de catalogarlo. (Luis Islas)

### *Hecho en Santocho: práctica audiovisual barrial*

Algunos de los temas de las producciones audiovisuales de este colectivo van sobre celebraciones del barrio, entrevistas a personajes locales, movimientos como el comité en defensa del agua en Santo Domingo, propuestas musicales, locatarios de diferentes ramos y también a autoridades de la alcaldía. Han realizado también un taller de video documental, de creación y producción de música urbana, fotografía y serigrafía. En relación a cómo hacen estos procesos Rodrigo comenta que la intención es que los participantes “hagan todo, que conozcan desde cómo se organizan hasta cómo producen ya un material audiovisual y, a partir de eso se genere, la idea es ahorita empezar a hacer ejercicios en conjunto, pero la finalidad es que ellos sean libres de generar el contenido.”

Rodrigo también menciona que, al inicio de sus experimentos con la cámara, no tenían suficiente claridad sobre la interrelación entre los medios audiovisuales y las redes sociales, lo cual cambió su visión, decidiendo así, “contar la parte cultural del barrio de Santo Domingo y meternos más a fondo no solamente con videos sino con fotografía”. Al aprender cada vez más la parte técnica, el colectivo se dio cuenta de que “ya no se necesita la televisión”, pues ahora “las mismas comunidades también pueden generar sus propios contenidos audiovisuales y producir y ponerlos en las redes sociales, vimos también este crecimiento de los canales de YouTube” (Rodrigo Ramón).



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook de Hecho en Santocho

En los últimos tiempos, Hecho en Santocho está organizando diversas actividades en el marco del 50 aniversario de la fundación del barrio, entre ellas, una exposición de fotografías, proyección de documentales y mucho más. Con el paso del tiempo, sus integrantes comienzan a ver ciertos frutos de su trabajo, lo cual los motiva a seguir proponiendo acciones en conjunto.

Es muy bonito el poder trabajar en red con colectivos y organizaciones dentro de la comunidad, ahora empezar a trabajar con los negocios de la comunidad, entonces es algo que va creciendo y que esperemos seguir así apoyando a la comunidad y quizás lograr el objetivo que queríamos en un principio que era disminuir la violencia o por lo menos darles otras alternativas, no sé si decirlo como otras alternativas, sino que más bien las y los chavos conozcan o las nuevas generaciones digan en vez de tener un arma en la mano puedan tener un micrófono, puedan tener una cámara, puedan generar algo distinto. (Rodrigo Ramón)

Los integrantes de Hecho en Santocho han variado desde que se unieron, y por segundo año han empezado a tener apoyo del programa de la Secretaría de Cultura como parte del programa de colectivos culturales comunitarios. Esto ha implicado también que incorporen nuevos aprendizajes, por ejemplo, en la realización de presupuestos y de las “carpetas” de los proyectos en sí.

Como el trabajo de Hecho en Santocho se difunde en las redes sociales (Instagram, YouTube y Facebook), la pandemia, en vez de provocar un alto actividades, implicó que se hicieran más conocidos en el barrio, incrementando así su número de seguidores que ahora no sólo son de la colonia, sino de vecinos en Estados Unidos que vivieron, en algún momento, en los pedregales. Fue durante la pandemia cuando comenzaron un programa de radio por Facebook Live, todos los martes. A propósito de su éxito durante la pandemia, Rodrigo comenta que:

En realidad, no pensábamos que podíamos tener tantos seguidores, posteriormente sacamos un trabajo sobre los judas que era una tradición de la comunidad de Santo Domingo y de repente nos dimos cuenta que de un video que hicimos, donde nada más teníamos 500 seguidores llegamos a los 4 mil seguidores por ese video.

Para Hecho en Santocho es importante también “sembrar la semillas” en nuevas generaciones interesadas por la comunicación hecha desde el barrio. Semillas “que puedan florecer en otros espacios, en otros lados de Santo Domingo, para que podamos impactar”, puntualiza Rodrigo.

## LA BANDURRIA MARCHA

Los orígenes de los pueblos de Xochimilco, al sur de la Ciudad de México, se remontan a la época prehispánica. Desde entonces, ubicados a la orilla de uno de los cinco lagos que conforman la cuenca del Anáhuac, este territorio ha surtido de alimentos y flores a “la región más transparente”. Muchas han sido sus transformaciones. En las décadas de los 40 y 50, el desecamiento del lago impactó fuertemente la vida de los habitantes de los barrios y pueblos, provocando que algunos cambiaran sus actividades en el campo para integrarse como fuerza de trabajo en la industria, servicios, comercio y construcción.

A pesar de los procesos de urbanización, en Xochimilco perviven prácticas agrícolas ancestrales, entre las que destaca el uso de chinampas, que significa “en la cerca de cañas”, una suerte de parcelas flotantes sumamente fértiles<sup>18</sup>.

Actualmente, en Xochimilco uno de los temas que ha tomado más importancia por parte de los entramados organizativos, sociales, e incluso de investigación, es la cuestión del agua. Vinculado a ello está el tema de los asentamientos irregulares, desecación, desechos de construcción y, actualmente, la lucha para defender los pocos humedales que quedan. Hoy en día, la estructura territorial de la alcaldía es de tipo suburbana y rural. En Xochimilco existen 14 pueblos y 17 barrios originarios llenos de tradición, arraigo y cultura.

Es ahí donde La Bandurria Marcha, colectivo multidisciplinario activo desde 2013, ha realizado la mayor parte de sus acciones, que tienen como objetivo

---

18. Información consultada en <http://www.revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art7-6.pdf>

abrir y recuperar el espacio público a través del arte, el conocimiento popular y con la participación de la comunidad. Sus integrantes se han formado en distintos campos, como el cine, las ciencias sociales, y también en las artes plásticas y escénicas. Para conocer la historia y trabajo del colectivo, conversamos en entrevista colectiva con Kotik Vilella y Salvador Santana.

El nombre del colectivo habla del cruce de miradas y trayectorias de vida de sus integrantes. La bandurria es un ave del sur del continente, que anida en zonas lacustres, a la orilla de lagos, pantanos y lagunas, y que recorre grandes distancias cuando migra. “Pero la bandurria queda con la palabra mexicana chilanga de ‘la banda’, entonces hicimos la bandurria marcha con esta metáfora de un pájaro que vuela, va migrando y va polinizando”, dice Salvador, uno de los fundadores.

La Bandurria Marcha simboliza la metáfora de la parvada como colectividad de pájaros que vuelan de manera organizada, y que a pesar de sus diferencias forman un mismo organismo, un fractal en movimiento, un lenguaje enigmático de transformación dinámica que busca a través de la comunidad aprender de la memoria colectiva de América Latina. El vuelo simboliza la forma ideal de libertad, mientras la parvada refiere la posibilidad de crear comunidad, representando la alegría de la compañía, creando instantes poéticos donde todos los individuos trabajan por el bien común y disfrutan del placer de volar y viajar juntos en esta travesía. (La Bandurria Marcha, web)<sup>19</sup>

María José, más conocida como Kotik, es cofundadora del colectivo y cuenta que la metáfora del ave migratoria polinizando ideas inspiró el primer proyecto que hicieron, donde personas de distintas disciplinas apostaron por “migrar de la ciudad al campo o lo que queda en él en Xochimilco”.

---

19. Información consultada en <http://www.labandurriamarcha.org/web/index.php/bandurria/>



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook de La Bandurria Marcha

La Ciudad de México también es un territorio rural, sobre todo en Milpa Alta, Tláhuac, Xochimilco y los pueblos altos de Magdalena Contreras. Si solamente se mira sus barrios céntricos o urbanizados, a menudo se olvida “la memoria colectiva de este gran lago que era la ciudad”, dice Salvador, “por eso era la metáfora de irnos del centro de la ciudad y regresar a la parte rural, a la parte lacustre, el último cuerpo de agua que queda en esta ciudad y está en peligro”. Este anhelo por regresar a la ciudad lacustre, por así decirlo, que se plantearon los integrantes de la Bandurria, fue guiando sus búsquedas e inquietudes en torno al arte y la comunidad.

Desde un principio, la Bandurria se planteó “como un proyecto comunitario, multidisciplinario y experimental que busca nuevas narrativas, donde la voz no venga del experto, sino buscar la otredad o la nosotredad”, dice Salvador y Kotik puntualiza que lo que buscaban era “vincular distintas herramientas creativas con lo colectivo, con lo participativo, con el espacio público, que es súper importante porque es de todos y no lo están quitando”.



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook de La Bandurria Marcha

El trabajo comunitario lo realizan a través de entrevistas con personas previamente seleccionadas por contar con algún conocimiento especialmente valorado por los habitantes del lugar en donde trabajan. Estas entrevistas se convierten en el material para planear los bocetos de los murales que realizan colectivamente con distintas técnicas (pintura y mosaico). También realizan talleres para mapear colectivamente el territorio y así identificar los lugares más significativos para sus habitantes. Hacen serigrafía, proyección de cine (Cine en el embarcadero), y laboratorios experimentales de foto-narración, de trabajo audiovisual y documental. Han realizado también “derivadas audiovisuales”, recorridos lacustres y terrestres donde van tomando fotografías o registrando audio para después compartir los resultados. Uno de los lugares en donde más han trabajado colectivamente es en El Salitre, uno de los embarcaderos.

Kotik recuerda que el primer trabajo colectivo fue el mural de mosaico en el cual narraron la historia del nombre El Salitre, lo cual implicó todo un trabajo de “intervención con la gente de ahí, entrevistas, el mural de mosaicos, talleres de muñecos de maíz, serigrafía, mapeo comunitario, talleres de artes plásticas, fotografía, ciclos de cine”. A través de estas estrategias, poco a poco comenzaron a profundizar en la dinámica del embarcadero y sus habitantes, en la memoria colectiva ahí presente y en los modos de habitar y significar este territorio.



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook de La Bandurria Marcha

## *El vuelo audiovisual de la bandurria*

La práctica audiovisual de esta colectividad está combinada con otros lenguajes: “nos hemos tirado más al audiovisual, pero desde la multidisciplinariedad”, dice Kotik. Además, “siempre hemos estado mezclados, hombres y mujeres, y con mezcla de edades, principalmente había chilenos y mexicanos”.

En 2014, la bandurria comenzó a experimentar con la realización audiovisual, igualmente de forma colectiva, y ganaron un apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes e impulsaron el Cinema Trajinera. De este proceso surgieron dos cortometrajes. En aquellos años, también participaron en la semana de la soberanía audiovisual, iniciativa proveniente de las colectividades audiovisuales del sur del continente, especialmente de Perú, que consistió en una serie de proyecciones de cine y video comunitario o popular, de diferentes países de América Latina.

Los procesos de formación audiovisual para Salvador son “un aprendizaje mutuo porque uno también va creciendo. Ya cuando te enfrentas en la realidad ves que lo teórico sí es importante, no creo que no lo sea, pero es otra cosa completamente estar tú en el proceso, te ayuda a madurar en muchos sentidos”. En 2018 organizaron una “brigada popular de cine comunitario”, con la idea de hacer una escuela no formal de cine comunitario, o bien, una “no-escuela”, algo con lo que todavía sueñan.

Sobre las proyecciones al aire libre, que llamaron “cine en el embarcadero”, cuentan que cuando le preguntaban a la gente qué películas querían ver, siempre respondían que “María Candelaria”, una famosa película del cine de oro mexicano filmada en Xochimilco. Al respecto, Salvador menciona que “es un cine que los acerca a ellos con su territorio, es muy bonito porque ellos se acuerdan de cómo era, la gente más antigua, entonces, aunque sea un cine que nosotros se nos hace un poco más lejano a ellos se les hace increíble y súper cercano”. En estas ocasiones, la gente asiste a ver películas y luego se queda a conversar sobre lo que sintió, recordó o pensó con las mismas.

Sin duda, este colectivo disfruta mucho al compartir la herramienta audiovisual, “cuando nos juntamos para hacer la proyección casi siempre hacemos comida comunitaria, cada uno lleva su taquito placero, el otro su vinito y no sé qué y se hace una comida. La banda se junta y llega con todo,

hay arrocito, agua de pepino” (Salvador Santana). Es precisamente en este compartir donde la Bandurria Marcha siente una gran integración con la comunidad, en el baile, en la fiesta que sigue a la proyección.

Trabajar en y con la comunidad, de acuerdo con la experiencia de la Bandurria Marcha, no está libre de conflictividad. Muchos jóvenes que habitan en Xochimilco ya no quieren trabajar en las chinampas, otros, no obstante, comienzan a interesarse por las mismas y eso les da esperanza. Sobre su concepción sobre lo comunitario, Salvador nos dice:

La palabra comunitaria no nos alcanza para describir o para nombrar a todo este espectro de cosas que se hacen con una colectividad, en el momento y en el lugar en el que están que es dentro de esta ciudad monstruo, en una zona específica en un territorio particular.



Fuente: Imagen tomada de la página de Facebook de La Bandurria Marcha

### *Autogestión para la creación*

El vuelo de la Bandurria es también la trayectoria de vida de Salvador y Kotik, que son pareja y tienen dos hijas en común. Entre ambos, no sólo se encargan de gestionar la vida familiar, sino que no dejan de impulsar iniciativas que pueden seguir dándole vida al colectivo. “Hay que ser perseverantes, muchas veces puedes fracasar, pero ahí tienes que estar, es la manera en que nosotros decidimos que sería nuestra vida” (Kotik Villela).

Si bien han logrado gestionar apoyos de diversas instancias oficiales, como el FONCA, SEDEREC, PADID, no cesan en su labor autogestiva, explorando diversas estrategias. En estos años han trabajado de forma independiente y continúan germinando ideas y buscando cómo gestionarlas. Kotik es quien escribe la mayor parte de las veces las carpetas de los proyectos, una labor muy demandante que no todos en el colectivo realizan. Actualmente, la Bandurria Marcha está trabajando en un proyecto experimental llamado Sinfonía lacustre. Consciente de su condición de viajera, la bandurria tiene un objetivo claro:

Tiene ganas de aprender, de escuchar historias, de crear a base de la memoria de los pueblos, quiere indagar en técnicas, tradiciones, oficios para luego aprenderlos y viajar nuevamente, enseñar estas técnicas como si fuera una especie de fertilizante cultural que lleva de un lugar a otro lo aprendido. (La Bandurria Marcha, web) <sup>20</sup>

## PRÁCTICAS AUDIOVISUALES URBANAS: ¿HACER COMUNIDAD EN LA CIUDAD?

Al adentrarnos a conocer con mayor profundidad las experiencias de las y los practicantes audiovisuales, personas como nosotras, y al mirarlas en perspectiva, apreciamos la enorme creatividad social que está detrás de cada una de sus iniciativas. Se trata de entramados que no están exentos de tensiones, conflictos y contradicciones, pero que mantienen un fundamento filosófico que les orienta hacia el caminar en común.

Encontramos coincidencias significativas, por ejemplo, en experiencias como la del Tricinemóvil de Cananea y Hecho en Santocho, cuyos territorios comparten una fuerte tradición organizativa que emana del Movimiento

---

20. Información consultada en <http://www.labandurriamarcha.org/web/index.php/bandurria/>

Urbano Popular y las luchas por la vivienda, es decir, cuentan con arraigo territorial y reafirman su identidad urbana. Vemos que los protagonistas actuales de estas experiencias son la segunda y tercera generación, hijos y nietos de las familias fundadoras, jóvenes que han heredado la tradición organizativa de sus padres y que se esfuerzan por mantener viva la memoria de su origen.

Otro punto en común que, desafortunadamente, vincula las acciones de estos colectivos se refiere a la violencia actual que afecta directamente la vida de los jóvenes del barrio. Este último punto, que también comparten con los Documentalistas Rupestres, viene de la mano con la posibilidad de trascender dicho contexto de violencia a través de las herramientas y metodologías audiovisuales. Esto está en relación al contexto generalizado de la guerra contra el narco que desde hace más de doce años afecta gravemente el tejido social y comunitario en muchos territorios de México.

El trabajo audiovisual puede convertirse en una opción para los jóvenes, en el sentido de encontrar en este quehacer una forma de expresar sus historias y sentires, pero también de articularse afectivamente con otros jóvenes para hacer un frente común ante las situaciones adversas. También pueden encontrar en el aprendizaje de estos medios, una opción para ganarse la vida a través del desarrollo de proyectos o poniendo al servicio sus conocimientos. Notamos el entusiasmo de los colectivos por sumarse a espacios articulados desde la reflexión colectiva sobre este quehacer en la Ciudad de México. Esto habla de las ganas de intercambiar, pero también, de la ausencia de estos espacios.

Hemos observado que aquellos colectivos que vienen de una tradición más organizativa y política suelen tener mayores referentes, buscan tejer alianzas y colaboraciones, a diferencias de aquellos colectivos más centrados en el trabajo audiovisual como expresión, cuyos referentes están más vinculados al arte y a la creación individual.

En varias de las experiencias no hay una preocupación por ponerle adjetivos a su propia práctica, sino que sus integrantes prefieren concentrarse en el hacer y, a partir de ese hacer, que por cierto se va transformando según la experiencia, el tiempo, los objetivos e incluso debido a los nuevos integrantes que van abonando a esta transformación, van cuestionando su práctica y, en algunos casos más que en otros, han logrado definir su quehacer en un par de palabras.

Otro rasgo en común es el trabajo multidisciplinario, es decir, echan mano de distintas herramientas, y además practican la autogestión, entendida como las estrategias mediante las cuales estas colectividades sostienen materialmente sus procesos. Uno más, es el aspecto generacional, pues notamos que los grupos etarios que hacen parte de las colectividades analizadas son de entre 20 y 40 años. Sin embargo, atienden e involucran en sus actividades a poblaciones de diversos rangos de edad.

Un rasgo que también nos hace mirar estas prácticas como formas de hacer común, es que los espacios y actividades impulsados por las experiencias aquí referidas, procuran el acceso gratuito a la formación, producción y exhibición audiovisual. Además, están siempre en disposición de generar vínculos con otras áreas disciplinares.

La relación con el estado y sus instituciones culturales es muy diferente entre los colectivos. Todos tienen algún tipo de relación, aunque de formas diferentes, unos enfocados en el mantenimiento de los proyectos, otros como estrategia de difusión para tener mayor alcance en cuestión de públicos. El tipo de relación que se establece con las instituciones se determina según el capital cultural de los participantes. En términos del sociólogo Pierre Bourdieu, el capital cultural se refiere a las posibilidades materiales y simbólicas que tiene una clase privilegiada para acceder, según su formación y trayectoria, al conocimiento. Dentro del ámbito que aquí tratamos, esto se traduce en qué tanto se puede acceder a convocatorias y desarrollar carpetas de producción para concursar por estímulos públicos o becas. El acceso a estos recursos es diferenciado y desigual, y está determinado por el capital cultural de cada colectividad y por el lugar que sus integrantes ocupan en la arena social. Es decir, son trabajadores no sólo del audiovisual, sino en general.

Con relación a la exhibición y distribución de las producciones realizadas por estos colectivos, hay un interés por llegar a todas las audiencias posibles, pero, no manifiestan un interés particular por hacer parte de festivales de cine o muestras de corte más hegemónico, no por ello dejan de hacer evidente que sería importante que estos festivales los reconocieran. Sin embargo, la complejidad de poder ser reconocidos por estas instancias de exhibición comienza desde el momento en que se les solicita llenar una ficha de registro donde piden que exista un autor/director y, en muchas de los casos, no existe la figura de autor dentro de estos colectivos, por lo que al

nombrar una obra como colectiva, pierde la oportunidad de ser proyectados en ciertos festivales de cine.

En torno a la formación hay una voluntad más cercana a la educación popular, de horizontalidad y aprendizaje colectivo. Algunas de las experiencias repiten el modelo de formación tradicional cinematográfica con un esquema de educación más vertical en su relación estudiante-docente, donde lo colectivo se deja más para el proceso de producción. El acento de la formación es también diferenciado: algunos se centran en el sujeto político, otros en las herramientas cinematográficas, o en la expresión individual y colectiva.

Después de analizar estas experiencias, notamos que están caminando hacia un horizonte común, es decir, comparten un horizonte de sentido, un conjunto de significados, anhelos e intuiciones que van guiando su práctica colectiva, aunque no se llamen a sí mismas “comunitarias” o de “cine comunitario”. Dicho horizonte, de talante utópico, coincide con las nociones de horizontalidad, resistencia, autogestión, colectividad y contrahegemonía. Para llegar a estas utopías no hay un único camino. Cada colectividad experimenta con sus propias formas, se inspira de otras y otros, aprende y enseña.

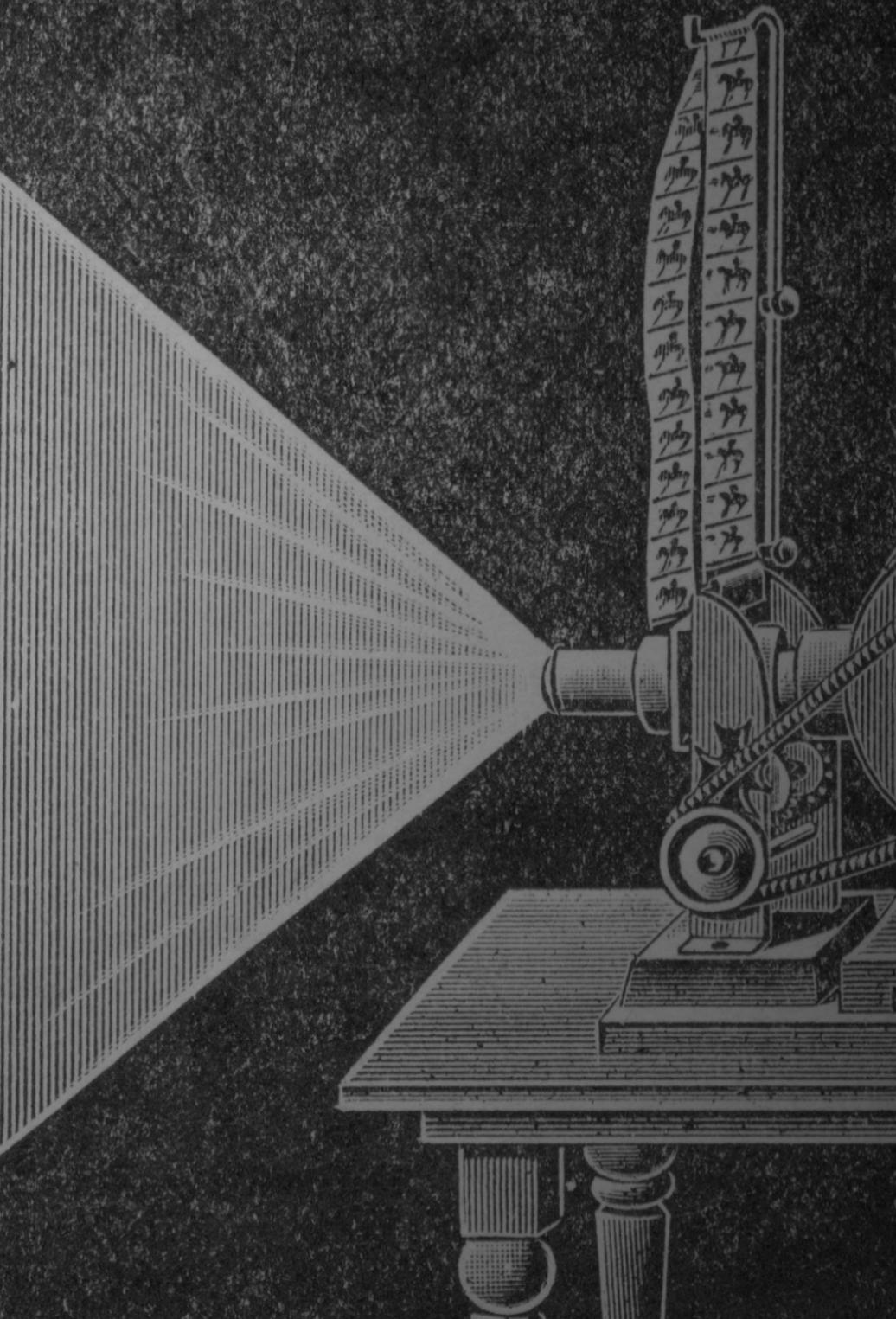




# REFLEXIONES COLECTIVAS

SOBRE LAS PRÁCTICAS  
AUDIOVISUALES DESDE LO  
COMÚN-COMUNITARIO





# REFLEXIONES COLECTIVAS

## SOBRE LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DESDE LO COMÚN-COMUNITARIO

A continuación, hilamos el análisis que obtuvimos de las conversaciones e interacciones generadas con los colectivos descritos en el capítulo anterior, para poder generar aquí en un diálogo común que nos permita reflexionar, compartir preguntas y trazar horizontes. Se trata de una propuesta analítica basada en el conocimiento compartido y en las preguntas abiertas que, como equipo de investigación y colegas, nos planteamos para lograr una aproximación crítica hacia nuestras prácticas creativas, e incluso políticas, vinculadas al trabajo audiovisual.

Dicho conocimiento compartido se puso en evidencia durante la comunidad de aprendizaje que impulsamos como herramienta para la circulación de la palabra en un análisis colectivo. Este texto, específicamente, ha sido redactado a partir de lo dicho durante ese espacio, pues consideramos que es ahí, desde la otredad, donde se construyen sentidos comunes de forma mucho más fértil que a nivel individual. Agradecemos a todas las personas participantes en este ejercicio analítico sobre la práctica audiovisual de lo común-comunitario: Antonio Zirión antropólogo, realizador e investigador; Alberto Cuevas de Cine y Medios Comunitarios; Érika Garrido Bazán y José Luis Morones, Documentalistas Rupestres; Salvador Santana y Kotik Villella desde La bandurria marcha; Rodrigo Ramón de Hecho en Santocho; Yuli Rodríguez, directora general y creativa del Festival de cine de barrio de la CDMX (FECIBA); y Juan Manuel Trujillo, gestor, programador y realizador audiovisual.

En ese sentido, estamos de acuerdo en que es posible identificar ciertos principios o criterios básicos que nombran y definen esta diversidad de prácticas. Uno de los rasgos compartidos más importantes es el sentido del diálogo, la voluntad de consensuar entre las personas participantes. Este rasgo aparece como elemento clave, incluso más que la idea de proceso, elemento que también encontramos en nuestra conversación sobre las maneras en las que se hacen los otros cines o el cine comunitario.

Otro tema presente en la conversación colectiva fue discutir cómo las transformaciones tecnológicas han servido para replantear el fenómeno cinematográfico, incluso a nivel semiótico, generando nuevos planteamientos del lenguaje audiovisual. Sin duda, las transformaciones tecnológicas de las últimas décadas han permitido ampliar el acceso de diferentes personas, grupos y comunidades a herramientas audiovisuales para contar historias. Sin embargo, se resaltó que cuando hablamos de “acceso para todas y todos”, debe ser realmente para todas y todos ya que aún con herramientas más accesibles, continúan existiendo desigualdades y exclusiones. Hay ciertos temas, ciertas formas de pensar, ciertas formas de hablar, de narrar, que van marcando tendencia y lo que está por fuera de eso vuelve a quedar otra vez silenciado o invisibilizado. ¿Qué pasa cuando lo que se quiere contar y hablar es sobre el reggaetón? ¿O ese es un tema prohibido y del cual no se puede hablar? Y así otros múltiples temas.

Asimismo, queremos rescatar cómo la “mirada anarquista” sobre la práctica audiovisual se mantiene viva y está siempre presente: no esperar a que nos digan cómo se hace, no esperar a que nos vengan a dar el taller, sino hacerlo tú mismo, tú misma, hacerlo sin la espera. Por último, uno de los retos que enfrentan quienes realizan el cine con horizonte común-comunitario, es la constante resistencia en la expresión. Puede haber -y están habiendo- reapropiaciones de conceptos y modos de hacer del cine comunitario por parte de los discursos hegemónicos (de la política, incluso de festivales de cine, plataformas de streaming, escuelas formales de cine, etc.). Eso también nos plantea un reto, una constante resistencia y un constante cuestionamiento, reflexión sobre nuestra propia práctica.

## LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO

¿Qué implica realizar estas prácticas audiovisuales en la Ciudad de México, a diferencia de experiencias en comunidades rurales o indígenas? Un punto de partida en la búsqueda de respuesta a esta pregunta fue la idea compartida de que no existe una sola ciudad, en el sentido de que no es una realidad homogénea, pues en ella coexisten pueblos originarios, barrios, colonias de migrantes, comunidades imaginadas, afectivas o efímeras. Por eso, nombrar y caracterizar el cine comunitario en CDMX es una tarea tan compleja.

La Ciudad de México se compone de un crisol de bastantes pueblos, pueblos originarios, no solo los que conocemos como Xochimilco, Tláhuac, Milpa Alta, sino dentro de la misma ciudad como el pueblo de Nativitas. Hay muchos pueblos que aún tienen usos y costumbres, tienen sus festividades, tienen su mayordomía. Además, que la Ciudad de México obviamente también tiene todas estas migraciones de fuera de la ciudad que generan otro crisol, otra coyuntura dentro de la misma ciudad que la enriquece mucho más. Tenemos todos estos migrantes que generan dentro de esta ciudad otros universos, que están confluyendo con la modernidad con lo identitario, hay una línea que se va mezclando. (Salvador Santana)

A esta complejidad, sumamos el riesgo de romantizar el término “comunitario”, palabra con mucha carga histórica y política en México.

El hecho de ya nombrar el cine comunitario desde la Ciudad de México, desde una urbe tan compleja, vuelve complejísimo tratar de encasillar una práctica o un concepto que lo pueda englobar todo. Si partimos desde la diversidad que puede tener lo urbano, pienso en esta romantización de la palabra comunitario que tiene que ver con los pueblos indígenas. Sin embargo, eso también tiene otra cara de la moneda que son las herramientas que han utilizado los mismos pueblos originarios en esta conceptualización de lo comunitario. (Manuel Trujillo)

Esta es una de las razones por las que trabajar en la ciudad de México con lógicas comunitarias pareciera confrontar dos mundos ya definidos y opuestos, donde no son visibles, ni posibles, otras formas fuera de esta dualidad comunidad/industria.

Está este discurso, esta narrativa de lo que es “comunitario” fuera de la Ciudad de México. Y lo que está en el centro, en la ciudad, es más la industria. Entonces, en nuestro caso quedamos como en medio: no estamos ni siquiera mencionados, no nos sentimos parte o nos hacen sentir parte ni de un lado y tampoco del otro. (José Luis Morones).

Y es en este lugar intermedio, en el camino entre comunidad e industria, donde evidenciamos desde el trabajo urbano cómo las propias dinámicas de la Ciudad impactan en la conformación de lazos comunitarios, en la conformación de comunidad.

Cuando nos acercamos a comunidades o redes urbanas nos encontramos dinámicas muy distintas. Por ejemplo, tengo algunas experiencias trabajando con niños de la calle, en donde, si bien hay solidaridad y se forman grupos o tribus, en realidad son comunidades muy efímeras, son comunidades que están en constante movimiento, son muy erráticos, entonces es difícil llamarles comunidad, suena un poco forzado el término comunidad, sin embargo, ahí intentamos nosotros llevar a cabo procesos comunitarios para que entre ellos surgiera más un sentido de pertenencia, de identidad. (Antonio Zirión)

Entonces, ¿cómo hablar de lo comunitario en contextos urbanos? Esta es una pregunta clave que abre y amplía el debate y la búsqueda de términos que permitan nombrar la práctica

¿Qué tanto en las ciudades podemos hablar de lo comunitario y no más bien de redes? En términos de que son más dinámicas, más maleables, que se adaptan a ciertas circunstancias. Entonces, también hay conceptualmente un brinco, pasar de pensar de lo comunitario al pensamiento en Red, a los actores redes, como hay un proceso constante de integración y desintegración de grupos y reconfiguraciones

de los lazos y de los nodos, recuerdos con las necesidades del momento. O también hablar de colectivos, que son como agrupamientos que tienen un sentido en algún momento, aunque no sean necesariamente una comunidad en el sentido más tradicional, repensando lo comunitario dentro de los nuevos escenarios y migratorios. (Antonio Zirión)

Reflexionar acerca de lo comunitario en contextos urbanos nos permite también comprender el valor de la realidad vivida, de las experiencias que potencian nuevas formas y que nos habilita para hablar desde lo intergeneracional y desde la memoria, develando así los retos y las virtudes que tienen las prácticas audiovisuales desde la Ciudad de México, por ejemplo, algo que se resalta mucho en estos procesos es cuando “el barrio” se ve representado en la pantalla, cuando ve reflejada su realidad.

Cuando ellos se ven visibles dentro de las pantallas a ellos les impacta y se vuelven parte de este movimiento que se le llama Hecho en Santocho, reconocerse como parte de una comunidad y enfatizar y generar cosas en común. En ese sentido creo que es una de las grandes ventajas de trabajar en la ciudad. (Rodrigo Ramón)

Otro de los elementos que nos aportó este compartir de saberes es pensarnos cómo se negocia con las instituciones en CDMX desde estas prácticas, cómo es la relación con el ente gubernamental. Estas experiencias, si bien reciben apoyos institucionales, consideran que la organización comunitaria es lo importante, y encontrar estas experiencias toma su tiempo.

No solamente desde un apoyo se puede construir algo, sino también desde una economía social, desde una economía solidaria, desde un ponerse de acuerdo, hasta donde vienen los propios fondos para generar un proyecto comunitario o colaborativo participativo, entonces pienso que si también los proyectos los vamos viendo desde la formación o desde la creación de este terreno fértil, donde no nada más vas a decir “Vamos a sacar una convocatoria y vamos a esperar que el cine comunitario eclosiona de la nada”, sino que se tiene que ir trabajando o se tiene que ir identificando más bien, procesos y prácticas que tengan desde la organización

en todos estos lugares y no al revés, si lo planteamos al revés, vamos a encontrarnos con una problemática en donde vamos a querer definir lo comunitario desde la forma y no desde el fondo. (Manuel Trujillo)

El audiovisual comunitario tampoco se puede inventar de la noche a la mañana, lanzar una convocatoria y esperar que la gente ya esté lista con sus cámaras, sino que primero tiene que haber un proceso de formación, de justos, procesos comunitarios que hagan posible después una producción, una creación audiovisual comunitaria. (Antonio Zirión)

Este aspecto genera múltiples tensiones y posiciones diversas ya que los tiempos y las diferencias entre los procesos colectivos y las convocatorias institucionales pueden llegar a ser un obstáculo.

Las convocatorias tienen estipulado un tiempo de realización, un tiempo para pensar, un tiempo para todo y el proceso de la comunidad es muy diferente. Si lo seguimos como acompañando realmente a la comunidad y como está realizando sus procesos o sus cosas, no cuadra. (Érika Garrido Bazán)

En estos momentos el acceso a estos medios, a la producción audiovisual es muy fuerte, en todos los pilares que hay en la Ciudad de México hay talleres de producción audiovisual. El gran problema es cómo se está construyendo desde estos espacios de la cultura, de cómo construyen el discurso, de cómo se reproduce la información. En nuestro caso nos ha funcionado trabajar con la comunidad, estamos contando las historias de la comunidad, es algo que ya lo están haciendo muchos colectivos y promotores culturales. Es ahí donde se tiene que empezar a trabajar, desde las calles, desde los discursos de la misma, desde el mismo barrio, desde el mismo lugar que a nosotros nos toca, desde la lucha. (Rodrigo Ramón)

Lo que nos lleva a plantearnos la pregunta sobre la continuidad de los procesos.

Yo diría que una de las grandes áreas de oportunidad históricas del audiovisual comunitario es la continuidad de los procesos. Es que nos capacitan y de pronto se termina el proceso y entonces ya nosotros vamos como de pronto ¿Dónde está el eje? ¿Dónde estamos parados? ¿Cómo tenemos que continuar? Entonces muchas veces esos grupos de trabajo que inicia en comunidad se dispersan, algunos continúan haciendo otros lo dejan. (Alberto Cuevas, Cine y medios comunitarios)

A veces, desde lo institucional se tiene una visión de “cómo debe ser el cine”. Estas expectativas suelen tomar como referencia los relatos del cine de industria y del cine autoral, lo que genera tensión y una posición de resistencia que busca el reconocimiento de la necesidad de contar desde otro lugar.

Desde la institución hay una visión de cómo se debe hacer el cine, cómo se debe mirar una película, cómo se debe realizar, cuáles son las formas que deben de tener. Entonces, es navegar en esa resistencia. Si no son esas narrativas que se ven en la Ciudad de México o las que tienen apoyos, es como estar en ese estira y afloje, en esa resistencia de decir: pues es que no estamos haciendo eso, estamos tratando de navegar en otro sentido, desde otra disciplina. (José Luis Morones)

Como reflexión general quedan muchas preguntas en el aire: ¿Con qué sentido construimos los audiovisuales? ¿Para los festivales o para las comunidades? ¿Por qué escogemos lo audiovisual frente a otros lenguajes? ¿Con qué intención? ¿Qué virtudes tiene? En este sentido, el trabajo audiovisual se ha masificado y en muchos casos ha permitido tener mayor alcance y posibilidades de repercutir. Sin embargo, es importante reconocer que muchas experiencias y colectivos audiovisuales no sólo utilizan el cine como herramienta, sino que recurren a otros lenguajes.

La bandurria marcha empezó como un proyecto multidisciplinario, más hacia el arte plástico. Buscando hacer un poco más de vinculación artística comunitaria con la comunidad, nos llevó después hacia lo audiovisual como una manera de poder exhibir nuestro, o más bien dar a conocer

los trabajos realizados en la comunidad. Pero, por ejemplo, también el Web Doc nos ayudó mucho a vincular otros medios que no sean solo audiovisuales, hay una exploración ahí que nos permite la tecnología. (Salvador Santana)

## METODOLOGÍAS DE LOS PROYECTOS DE FORMACIÓN AUDIOVISUAL

Una coincidencia notable entre las colectividades y personas que practican el trabajo audiovisual desde un horizonte común-comunitario es que se dedican no sólo a producir o difundir este cine, sino que impulsan procesos formativos con distintos sectores sociales. Sobre este aspecto, nos preguntamos: i) ¿Cómo estamos enseñando el lenguaje audiovisual? ¿Buscamos otras maneras de formarnos en lo audiovisual o repetimos la enseñanza del modelo escolarizado?; ii) ¿Cuáles son los referentes que tenemos en la práctica? ¿Por qué hay tan poco escrito sobre cine y/o audiovisual comunitario?; y iii) ¿Qué narrativas construimos? ¿Cómo nos liberamos de los estereotipos del cine comercial?

Coincidimos en que, al estar realizando estas prácticas audiovisuales no sólo se cuenta con herramientas propias de este universo, sino que también se adquieren herramientas de gestión, de organización y pedagógicas del cine de industria o autoral. Se trata de una práctica metodológica en constante construcción, donde se aprende a hacer un trabajo colaborativo. Se van deconstruyendo las formas aprendidas, por ejemplo, la forma de hacer cine. Se intenta narrar desde otro lugar, para lograr que nuestras historias, desde nuestros contextos, desde nuestras realidades, puedan ser contadas de manera distinta, porque son importantes. Sin embargo, no existe una fórmula o certezas absolutas en este camino.

La experiencia, el aprender del error, pero también de lo que se hace bien, es una forma de ir construyendo los espacios de formación audiovisual para definir cuántas sesiones se requieren, cuáles serán los temas, cómo se hará la convocatoria, etc. Hay preguntas presentes que orientan la práctica pedagógica, por ejemplo: ¿Hasta dónde puedes tú enseñar? ¿Hasta dónde

debes dejar que el alumno aprenda por sí mismo, encuentre su propia voz y su propio estilo? En este sentido, se resaltó la importancia de compartir experiencias exitosas que ayudan en el modelo pedagógico. En muchas ocasiones el proceso de formación se concibe como ruptura o momento detonador donde se trata de “meter ruido y después dejar que la gente encuentre su propia forma de organizarse y de saber” (Antonio Zirión).

Sobre el segundo tema propuesto, los referentes actuales, reflexionamos sobre por qué, aunque existen diversos materiales escritos, está la sensación generalizada de que persisten grandes vacíos en el tema. En nuestra búsqueda bibliográfica dimos con documentos dispersos y aislados más que un cuerpo teórico claro y sólido que nombre la diversidad de contextos y prácticas audiovisuales en esta ciudad. Para las personas participantes de la conversación colectiva, una posible respuesta se encuentra en el profundo poder del discurso-práctica hegemónico sobre “lo cinematográfico”, construido tanto desde el cine comercial de Hollywood como del cine de autor, que oculta o ensombrece la investigación crítica sobre el cine, que hable desde otros ejes o criterios.

Desde este discurso-práctica hegemónico sobre el cine, pareciera que existen solamente tres formas: cine de industria, cine de autor o cine comunitario. Todo lo reflexionado en el momento anterior del taller sobre los retos y dificultades de la idea de “lo comunitario”, sumado al discurso dominante sobre “lo cinematográfico”, ha generado, entre otras cosas, la invisibilización de múltiples prácticas que no pueden identificarse dentro de la categoría “cine comunitario”, quedando como experiencias aisladas, que en la mayoría de los casos ni siquiera son nombradas.

Ante este vacío bibliográfico, se resaltó la importancia de comenzar a escribir sobre nuestras prácticas en términos de diseño, producción y formación audiovisual, así como la necesidad de sistematizar las experiencias concretas de formación y producción. Hacer memoria de sus contextos, con qué objetivos trabajan y cómo alcanzan resultados, cómo inciden en las comunidades, qué efectos tiene las estas acciones que se están trabajando.

Sobre el tercer tema, las narrativas que se construyen un horizonte común-comunitario, el punto de partida fue preguntarnos: ¿Estamos contando otras historias? ¿Estamos contando desde otros lugares? La respuesta general fue que existe una cultura audiovisual hegemónica en la que estamos insertos

y formados, que incluye tanto relatos como modos de contar, modos de interpretar, que está conformada por varios círculos concéntricos, algunos compartidos ampliamente y otros más locales o específicos del gremio audiovisual. Esta cultura audiovisual que compartimos se ha vuelto inherente a nuestra forma de ver el mundo y -por tanto- a nuestra forma de narrar. Escapar de las convenciones narrativas de esta cultura es muy difícil, sin embargo, es un reto constante para nuestras prácticas audiovisuales.

Es importante hacer el esfuerzo de liberarnos de esas convenciones o que la gente encuentre libremente su propia voz y su forma de narrar, eso sería lo ideal. Tampoco hay que ver como el peor enemigo a esta cultura audiovisual hegemónica que de alguna manera es parte de nosotros, pero no es que haya que tratar de reproducirla. No solamente habría que procurar distanciarnos de las fórmulas narrativas hegemónicas del cine, de la televisión, comerciales, industriales, sino incluso también de las del propio cine comunitario indígena rural, como pensamos que para que algo sea cine comunitario tiene que hablar de los mitos, de las leyendas, o del trabajo, yo creo que también ahí caemos muchas veces en lugares comunes que es lo comunitario ¿De cómo hablar? ¿Y cómo representar? (Antonio Zirión)

Esta tensión no se resuelve, pero motoriza e impulsa múltiples reflexiones.

Existe una constante reflexión y búsqueda de cómo construir estas formas respecto a cómo nos han dicho que hay que hacer cine, de empezar a encontrar nuestros propios lenguajes, nuestras propias narrativas que de alguna manera pues obedecen también a nuestros entornos, a nuestros contextos y que siempre -al final de cuentas- siempre es algo que estamos haciendo desde el colectivo. (José Luis Morones)

# PRÁCTICAS AUDIOVISUALES URBANAS EN BUSCA DE LO COMÚN-COMUNITARIO

Pensar el cine comunitario desde la Ciudad de México, desde una urbe tan diversa y desigual, vuelve complejísima la tarea de tratar de encasillar una práctica o un concepto que lo pueda englobar todo. Durante la conversación y reflexión colectiva, coincidimos en que las definiciones son puntos de partida para conversar sobre a qué puertos hay que llegar. En ese sentido, nos permitiremos a continuación tejer frases textuales de las personas participantes en la comunidad de aprendizaje junto con las nuestras (el equipo de investigación), hilando las coincidencias y puntos en común en una voz colectiva que trascienda lo individual.

Plantear lo comunitario en esta conversación colectiva generó nuevas preguntas que permiten pensar la diversidad de las prácticas audiovisuales. ¿Qué implica realizar estas prácticas audiovisuales comunitarias en la Ciudad de México? ¿Cómo estamos repensando la comunidad en nuestros días? innumerables grupos en la ciudad que denominamos como “comunidad”: la comunidad virtual, la comunidad universitaria, etc. Regresemos al punto, ¿Qué caracteriza a una comunidad?

Además, conversamos sobre cierto sentido academicista construido en torno a “lo comunitario”, donde la comunidad es casi como un invento de los antropólogos para poder conceptualizar su objeto de estudio y decir, bueno, trabajamos con comunidades, pero, ¿cuáles son los límites? ¿Quién pertenece y quién no pertenece? Eso en las ciudades, y más en la ciudad de México, es más como una quimera que una realidad.

Resolver esta inquietud es una tarea compleja que abre e invita a iniciar nuevos diálogos y reflexiones. Con estas dificultades presentes, intentaremos sintetizar la conversación colectiva recogiendo algunas ideas o criterios que, aún en la enorme diversidad de contextos y experiencias, son recurrentes. Para ello, retomaremos el marco de análisis propuesto en el segundo capítulo con el que además se construyó la metodología de investigación.

Tabla 2. Esquema de análisis a partir de la categoría / concepto de lo común, según dimensiones, niveles e indicadores cualitativos.

<b>Común</b>		
<b>Dimensiones</b>	<b>Niveles</b>	<b>Indicadores cualitativos</b>
Relación social	Colectividad Objetivo compartido	<b>Vínculos:</b> ¿cómo son? ¿desde cuándo? <b>Afinidad:</b> ¿qué les une?
Forma de producción	Localidad Horizontalidad	Metodologías de producción, formación y/o difusión audiovisual. <b>Territorio:</b> ¿dónde? <b>Sujetos:</b> ¿con quiénes?
Práctica política	Organización Narrar/contar historias	<b>Gestión:</b> estrategias económicas <b>Narrativas:</b> temas, personajes, formatos. <b>Autorregulación:</b> toma de decisiones.

Fuente: Elaboración colectiva

# PRÁCTICAS AUDIOVISUALES COMO RELACIÓN SOCIAL

Partiendo de la idea de que la ciudad es un crisol de identidades, experiencias, modos de hacer y ver el mundo, y que no existe una definición única sobre “lo comunitario” en la ciudad, necesitamos repensar a qué le llamamos comunidad y si es este el principal rasgo que identifica a las diversas prácticas audiovisuales. Conversamos y resonamos en la dificultad de cerrar la práctica en una definición, ya que cada proyecto ha tenido un proceso y caminos distintos a partir de sus propias necesidades y de sus propios contextos y entornos en los que están desarrollándose.

Entendemos lo urbano como territorio complejo y diverso donde conviven tanto comunidades originarias que nos hablan de prácticas antiguas, como comunidades afectivas y simbólicas basadas en intereses comunes y no en vínculos territoriales. Quizás es momento de cambiar el eje de aquello que nos define: lo que tenemos en común. ¿Hablar de lo común y lo comunitario es lo mismo? Como ya lo abordamos teóricamente en el capítulo 2, son concepciones diferentes. Lo común, como concepto que se encarna en la práctica, permite integrar a aquellas experiencias que no están necesariamente vinculadas con una comunidad territorial. Para algunos colectivos, no había un objetivo de hacer cine comunitario o cine con la comunidad, sino de responder a las necesidades de todos los asistentes del taller. Es decir, pensar lo común como ese horizonte de sentido en donde tiene lógica el actuar colectivamente en virtud de un objetivo compartido. Para lograr ese objetivo es necesario pasar por una serie de prácticas, relaciones sociales y ejercicios de producción, y es en el resolver esas dimensiones del hacer donde el diálogo, el consenso y la complicidad se vuelven vitales.

En esta diversidad de contextos e identidades que es la Ciudad de México: ¿Cuáles son esas necesidades? ¿Cómo se construye lo común a partir de esas necesidades? Pensamos que esto ocurre realizando producciones que también obedezcan a un sentido más de proceso, incluso procesos específicos de un colectivo. Muchas veces resulta interesante responder a necesidades de cada uno y una de los participantes o de los integrantes del grupo, de lo que se está realizando. Así lo individual y lo colectivo son

entendidos no tanto como opuestos sino como partes que dialogan. Una propuesta puede surgir desde lo individual y ser abrazada por lo colectivo para realizar un proyecto, para encontrarle un sentido común y poder ir en ese rumbo, formando lazos también, para seguir caminando y para detonar otros procesos y para detonar otras miradas. Prácticas audiovisuales que no están definidas por la forma o si son resultado de una propuesta individual o colectiva, sino que debe tener como base un consenso. Hay un ponerse de acuerdo, hay un diálogo. Hay un consenso para generar algo común.

Ese común que nos define es un horizonte, es un ideal, es una meta, un espíritu que tenemos y tratamos de alcanzar, y al mismo tiempo son principios, formas de proceder. Es tanto una serie de procedimientos básicos como un ideal.

## PRÁCTICAS AUDIOVISUALES COMO FORMA DE PRODUCCIÓN

Respecto a las prácticas audiovisuales en su dimensión de forma de producción, hay varios elementos recurrentes. Durante la conversación hubo reflexión y consenso respecto a cómo los medios audiovisuales se han hecho más accesibles en términos de costos, lo que permite crear de manera sencilla y económica con pocas herramientas. Este acceso ampliado que permite la tecnología y que supone una democratización de los medios, sin embargo, abre nuevos retos. Por un lado, el reto de cómo el uso de estas herramientas genera un cambio real en cuanto a la participación y la construcción de ciudadanía de grupos y comunidades que históricamente han quedado excluidas social y políticamente. Sí, se abren nuevos accesos y posibilidades, pero al mismo tiempo, surgen nuevas tensiones o desigualdades: la cultura digital hoy en día pasa por paquetes muchos más integrados, más articulados unos medios con otros, entonces pensando en estos nuevos medios y estos nuevos lenguajes, hay que pensar también en estas nuevas brechas que hay, en la brecha digital, la brecha tecnológica.

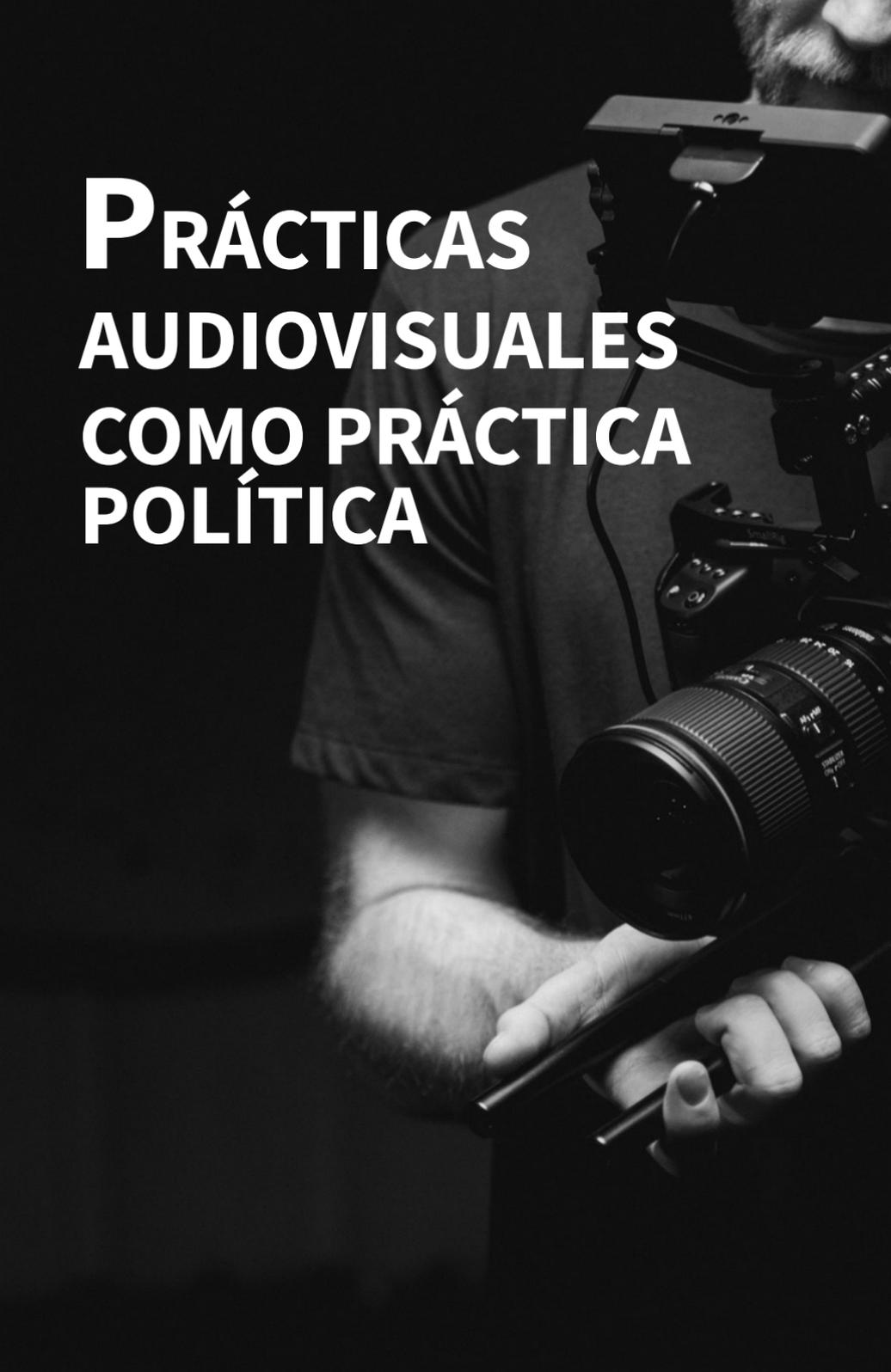
Por otro lado, el reto de cómo las transformaciones tecnológicas han servido justamente para replantear el fenómeno cinematográfico y, en este sentido nos preguntamos: ¿Qué rol han jugado las prácticas audiovisuales con horizonte común-comunitario en este cambio? ¿Realmente hay un nuevo

planteamiento del lenguaje cinematográfico desde el cine comunitario? En la reflexión de las prácticas audiovisuales como modo de producción, un elemento clave es la mirada de lo local. Partiendo de una revisión crítica de esta idea capitalista de que solo hay una línea, solo si estás dentro de una estructura como la universidad o una academia o gobierno es válido. Está este otro discurso que viene desde lo local, desde una mirada que se ha dejado a un lado y que se ha reducido a algo menor.

Lo local en la producción se expresa como esa voluntad de diálogo que mencionamos en el punto anterior, una voluntad que suma y reconoce más voces tanto en los propios relatos audiovisuales, como en la relación de esos relatos con las audiencias, pero también al interior de la producción de esas historias. En el cine comunitario existe algo más de diálogo en donde también hay un reconocimiento en la otra persona. Si bien se puede hablar de que se hace el cine desde la mirada de un autor o autora, pero en todo el proceso hay un reconocimiento de que hay otras personas que están aportando su creatividad a la creación de la obra, aunque no sean quien dirige. El reconocimiento de lo colectivo, el reconocimiento de la creación colectiva, aunque esa creación colectiva esté siguiendo una mirada individual.

En este sentido, es necesario nombrar esta tensión entre lo autoral y lo comunitario que no necesariamente son excluyentes. Puede haber una reflexión muy personal sobre mi comunidad, sobre mi barrio, sobre mis vecinos, aunque no participen ellos directamente, pero la reflexión y el sentido del trabajo es comunitario. Integrar lo local implica trabajar desde dinámicas particulares donde lo colectivo y lo participativo son fundamentales. Esta parte de la horizontalidad es opuesta al sistema industrial de hacer cine que es totalmente vertical y hasta excluyente en su forma de hacerse. Entonces, hay algo muy característico del cine comunitario que tiene que ver con su forma de hacerse, no solamente de cómo se ve ni de cómo se trata, sino que hay un posicionamiento de cómo se hace.

Pensar estas prácticas audiovisuales en tanto forma de producción supone una mirada integral, pensar en la experiencia total, en el proceso de producción en términos generales y no solo en el resultado, el relato cinematográfico final. Y al mismo tiempo, coincidimos en la importancia de no descuidar los resultados del proceso. Los relatos importan, las historias importan, así como el análisis de estos relatos, tarea pendiente y necesaria.



**PRÁCTICAS  
AUDIOVISUALES  
COMO PRÁCTICA  
POLÍTICA**





# PRÁCTICAS AUDIOVISUALES COMO PRÁCTICA POLÍTICA

Entender las prácticas audiovisuales como práctica política implica hablar de formas de organización, de formas de construir la realidad, pero también de poder. Las narrativas, los relatos, tienen que ver con el contexto donde nos estemos desarrollando y los contextos en la Ciudad de México hablan de diversidad, identidad, conflicto y desigualdad. En el universo de los relatos, existe una disputa por el sentido. Esta disputa existe, se vive todos los días, está presente cuando nos preguntamos: ¿Quiénes cuentan los relatos y quiénes no tienen espacio para contarse? ¿Qué efectos tienen en otras y otros estos relatos? ¿A quiénes benefician, qué posibilitan, qué restringen, qué silencian? ¿Con qué narrativas se nombran las estructuras que permiten la desigualdad y el despojo? ¿Con qué narrativas se nombran las identidades y los diferentes territorios urbanos?

Como se mencionó en el punto anterior, con todo y los avances tecnológicos, existe un acceso desigual en las posibilidades de narrar nuestras historias y de difundirlas. Más allá de la diversidad y las diferencias, coincidimos colectivamente que las prácticas audiovisuales desde lo común son una reapropiación del lenguaje audiovisual, que siempre había estado en manos de una élite muy específica. No era fácil hacer una producción audiovisual y, a partir de la democratización de los medios y las herramientas, el bajo costo de la realización de un documental, existe esa reapropiación por parte de la colectividad de la comunidad, dando nuevos discursos, rompiendo, justamente, con la armonía de esta narrativa. Así, la apropiación de los medios de comunicación se vuelve un elemento muy importante. Muchas de las prácticas audiovisuales en las que participamos buscan una

resignificación de la autonomía comunicativa, de autonomía tecnológica en términos generales que, si puede pasar por el cine, por lo audiovisual, puede pasar por la radio, puede pasar por intranets comunitarias, ahora hay un movimiento muy fuerte ahí, movimientos de software libre y cosas así, traducción de software a lenguas indígenas.

En estas experiencias, existe una reapropiación del lenguaje audiovisual y se busca la democratización de los medios. Estas diversas prácticas audiovisuales, discuten sobre sus contenidos, con un sentido de diálogo, complicidad y poniéndose de acuerdo. Es importante sistematizar nuestras prácticas, así como conocer los lenguajes y las herramientas ya que esto permite una reapropiación colectiva que ayuda a subvertir lo hegemónico y crear narrativas diversas y búsquedas de libertad. Se tiene la necesidad de decir y mostrar a la propia comunidad y su entorno en los propios términos. Pero los entornos delimitan fuertes retos al desarrollo de estas prácticas audiovisuales, aunque parten de un piso en común, que es contar tus propias historias con tus propios medios, el contexto cada vez le va poniendo retos. ¿Y si no? ¡Cómo hacer este acto de resistencia común, más bien continuo ante todo lo que está a su alrededor!

Existen una serie de factores comunes que han movilizad o a las experiencias analizadas en el capítulo anterior y que a través de las prácticas se intenta apoyar a comunidades que padecen problemas o bien, proponer alternativas de cambio en el entorno. El primer factor es la violencia, la guerra contra el narco, la fractura del tejido social, la presencia creciente del crimen organizado, oleadas de represión, cooptación institucional, precariedad laboral, etc. El segundo factor, la sostenibilidad, ¿cómo sostener en el tiempo tanto en participación como económicamente procesos de forma autónoma en contextos precarios? ¿Qué sostiene a las colectividades a lo largo del tiempo? ¿Cómo se mantiene o se transforma el horizonte común con los cambios en el contexto y la rotación de integrantes? Por último, el alcance, ampliar la mirada y la escucha, pero también la creación y expansión de circuitos de exhibición y consumo de audiovisual con personas, grupos y comunidades que siguen fuera de estos circuitos.

Queremos finalizar este capítulo mencionando el reconocimiento que colectivamente se hizo, específicamente al final de la conversación virtual con colectivos y practicantes audiovisuales, sobre la importancia de generar espacios de encuentro entre proyectos y experiencias para debatir, nombrar,

compartir, colaborar, tejer, difundir y aprender en torno a nuestras prácticas. Ejercicios como este ayudarán, eventualmente, a crear mecanismos de análisis y sistematización de conocimiento práctico, a nivel teórico y metodológico, que permita enriquecer este debate para el crecimiento colaborativo basado en las diversas experiencias y territorios.

# REFLEXIONES FINALES:

horizontes de lo común en la  
ciudad y las prácticas audiovisuales  
que nos unen





# REFLEXIONES FINALES:

## HORIZONTES DE LO COMÚN EN LA CIUDAD Y LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES QUE NOS UNEN

Intentamos a lo largo de esta investigación entablar puentes, estrechar brechas y labrar surcos que nos permitieran comprender de manera amplia la multiplicidad de experiencias generadas alrededor de la producción, formación y/o exhibición audiovisual promovidas por colectividades organizadas en la Ciudad de México, comprendiendo así que detrás de estas prácticas hay mucho más, pues existe todo un entramado de relaciones vecinales, filiaciones políticas, ideológicas, arraigos y desarraigos, que dan cuenta de una riqueza social enorme que complejiza el conocimiento que tenemos sobre nuestra ciudad.

Hemos revisado los antecedentes históricos, teóricos y metodológicos que dieron cuerpo a las experiencias contemporáneas aquí narradas con la finalidad de identificar aquellos horizontes de sentido común que pudieran caracterizar las prácticas audiovisuales, no sólo como comunitarias, sino poder analizar más a fondo sus premisas. Por un lado, pudimos comprender, a través de las fuentes directas, es decir, las voces de los protagonistas, cómo ellos mismos conciben su trabajo y de qué manera se nombran. Por otro lado, pudimos entender la dinámica social en la que se enmarcan estos colectivos al estar situados en la Ciudad de México, reconociendo sus diferencias, ya que su relación con el territorio es distinta. Algunas de las experiencias aquí abordadas tienen un fuerte arraigo territorial, mientras que otras son experiencias itinerantes y no necesariamente vinculadas a

un espacio geográfico. Finalmente, buscamos conocer su posicionamiento político con respecto al cine comercial y eso que hemos denominado prácticas audiovisuales con horizonte común-comunitario.

Estas experiencias convocadas alrededor del trabajo audiovisual fueron nuestro punto de partida para comprender una serie de dinámicas, criterios, posicionamientos políticos y metodológicos, que permitieron aproximarnos a fenómenos sociales más amplios que se inscriben en la ciudad como espacio neurálgico de constante producción de relaciones sociales, encuentros y movilidades diversas.

¿Qué sucede con las prácticas audiovisuales urbanas en donde esta condición las hace ser, en algunos casos, efímeras, transitorias, circunstanciales y pasajeras? ¿Cómo se resignifica lo comunitario en estos contextos? Para comprender el mapeo de experiencias, fue necesario pensar en las lógicas de la ciudad, desde sus luchas y movimientos populares, pero también desde las dinámicas sociales tan particulares que sólo ocurren en espacios de esta índole. Existen diversos estudios sobre la ciudad y lo urbano, retomaremos aquí una interesante reflexión de Manuel Delgado Ruiz.

La ciudad es una base práctico-sensible, una morfología, una realidad demográfica, un dato presente e inmediato, algo que está ahí. La ciudad es un conglomerado de volúmenes, infraestructuras, calles, plazas, actividades, etc. Lo urbano es otra cosa: no requiere por fuerza constituirse como elemento tangible, puesto que podría existir y existe como mera potencialidad, como conjunto de potencialidades, que no son otra cosa que la consecuencia de la labor de lo social como máquina constante de reunir, cruzar y mezclar (2018, p. 68).

Es interesante esta reflexión para situar las prácticas audiovisuales en la ciudad, es decir, en el caparazón de las estructuras que contienen estas prácticas humanas y que se dan en el nivel de lo urbano, o sea, en la serie de acciones e interacciones sociales que se dan en el marco de la ciudad. Los desplazamientos y la movilidad humana van vertebrando la ciudad y, de esta manera, la conjunción artística y cultural que se desarrolla en lo urbano, donde se conjugan diversas expresiones al calor de las migraciones, hacen que la metrópoli se vuelva el crisol de las culturas. Esbozar los horizontes comunes-comunitarios como categorías de análisis que atraviesan las experiencias aquí narradas en torno al audiovisual, fue una tarea compleja,

no sólo por estar situadas en un contexto urbano, sino porque fuimos descubriendo en el camino que el concepto “comunitario” ha sido utilizado en ciertos contextos como una tendencia o hasta como una moda. También notamos que hay pocos referentes documentales sobre estos procesos audiovisuales con horizontes comunes e investigaciones serias alrededor de ellas que nos permitan ubicar a estos proyectos en un marco de referencia más puntual.

Entre estas investigaciones se encuentra la de Alfonso Gumucio, cuya obra literaria *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (2014), es un compendio de experiencias de comunicación popular en la región y se ha vuelto un referente tomado como punto de partida para nuevas investigaciones. En su planteamiento, considera estas experiencias de gran relevancia por el papel que han tenido tanto para generar transformaciones políticas y sociales en los entornos en los que se desenvuelven, así como para reforzar la construcción identitaria que atraviesa a los países latinoamericanos marcados por procesos políticos y sociales muy similares entre ellos, situación que ha impulsado a diversas organizaciones a desarrollar estrategias de comunicación alternativa para crear sus propios contenidos, compartir su realidad y expandir su lucha. El trabajo de investigación de Gumucio fue uno de los primeros intentos por llenar un vacío en torno a la sistematización de estas prácticas regionalizadas, quien, al describir estas experiencias sobre lo comunitario, afirma que estos procesos de comunicación buscan una reivindicación de las voces de los excluidos y silenciados.

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas. (Gumucio, 2014, p. 18)

Aquí Gumucio nos regala algunas características para pensar las formas que pueden tener y desarrollar, potencialmente, estos procesos de comunicación y cómo pueden adaptarse y resignificarse de acuerdo con contexto en el que se producen. De esta manera, y con el paso del tiempo, al estudiar y

querer definir estas experiencias alternativas de comunicación, puede sonar adecuado caracterizarlas como comunitarias. Sin embargo, hemos notado un creciente interés por nombrar como comunitario muchos ámbitos de la cultura en general, no sólo lo relativo al trabajo audiovisual, generando que el término se popularice en tiempos recientes y, de alguna manera, se posiciona como una moda o una “tendencia”, lo cual, quizá, ha llegado a distorsionar su sentido o significado original.

Existen algunos malentendidos o una generalización del concepto comunitario que deviene de esta tradición latinoamericanista de la comunicación alternativa de la que habla Gumucio. A veces podría interpretarse que lo comunitario es lo referente a una comunidad indígena o rural. Cuando este concepto sale de su lugar de origen, que en este caso serían las experiencias impulsadas por los propios grupos de producción sin intermediarios, y es adoptada por ciertas instancias de carácter institucional sin un previo consenso sobre el entendimiento del concepto, encontramos que pudiera generarse un sesgo en donde no todas las prácticas, particularmente las experiencias situadas en la urbe, se identifiquen con esta categoría.

Hemos encontrado que, en el actual gobierno, tanto local como federal, diversos programas culturales y sociales utilizan el término comunitario más como un adjetivo que como una propia definición. Este es el caso del programa de Cultura Comunitaria que emprende la Secretaría de Cultura en cuyos objetivos nombra lo comunitario de esta manera:

Promover el ejercicio de los derechos culturales de personas, grupos y comunidades; prioritariamente con aquellas que han quedado al margen de las políticas culturales. Bajo los principios de interculturalidad, inclusión, participación y no discriminación, trabajamos prioritariamente con personas que en sus comunidades tienen mayores dificultades para ejercer sus derechos culturales, ya sea por su condición de desigualdad, discriminación o violencias de diversa índole<sup>21</sup>.

La lectura que se vierte sobre esta definición es que lo comunitario,

---

21. Información consultada en <http://culturacomunitaria.gob.mx/acerca-de>

desde esta perspectiva, está asociado a las comunidades históricamente marginadas, lo cual creemos que, aunque es cierto, reduce el término a una condición de exclusión y no a un proceso reflexivo que implica una serie de mediaciones políticas y sociales en su haber, por lo cual valdría la pena discutir estos puntos para poder pensar en políticas públicas que involucren la diversidad de experiencias que cohabitan en la Ciudad de México y que no necesariamente se autodefinen por su exclusión o marginación dentro del sistema cultural hegemónico.

Queremos aclarar que no estamos en desacuerdo ni desacreditamos el uso de la palabra comunitario, por el contrario, tan sólo buscamos advertir sobre el contexto de su uso por parte de ciertos discursos y los posibles riesgos que pueden surgir al categorizar prácticas tan diversas con un sólo concepto que no necesariamente empata con todas ellas. Si bien hay que leer esos matices y comprender que se han creado malos entendidos, también es importante reconocer que existen concordancias con ciertas características de esta definición que no podemos negar, las cuales se basan en la posibilidad del diálogo, en la complicidad, el ponerse de acuerdo, compartir responsabilidades, crear redes de colaboración y crear en sintonía para generar autorepresentaciones y discursos desde dentro, sin una voz que “autorice” lo que se narra, por lo que se vuelven relatos que hablan por la comunidad. Nombraremos a continuación algunos de estos malentendidos, así como los puntos de encuentro.

Los malentendidos más comunes sobre lo comunitario se deben a la esencialización del concepto y en pensar que las prácticas audiovisuales comunitarias normalmente no están bien ejecutadas en el sentido técnico de la exigencia cinematográfica, es decir, que no pueden ser apreciadas como las grandes artes por considerarse marginales. Por otro lado, es casi impensable que una producción comunitaria se exhiba en una sala de cine, no sólo por los costos y el tipo de obra que tendría que producirse para llegar a un espacio de este tipo, sino también porque el acceso a una sala representa un costo muy elevado para la mayoría de las audiencias, además estos relatos pertenecen a un universo muy puntual y puede pensarse que los posibles espectadores son muy limitados.

Aquí podríamos retomar la discusión entre lo audiovisual y lo cinematográfico que permea el debate sobre lo comunitario. Normalmente lo comunitario está en relación a lo audiovisual ya que, desde la academia, el cine es

elaborado por un autor y con una calidad técnica y estética determinada que le hace corresponder a lo cinematográfico. En las producciones comunitarias, al asociarse a la escasez de recursos, es imposible pensar en una calidad cinematográfica si no se tienen las herramientas y los insumos necesarios para producir con esta tecnología.

También se piensa que en las prácticas comunitarias no puede existir lo autoral y que todos participan de igual modo en la producción, ya que lo que importa son los procesos y no los productos finales, cuestión que pudimos refutar al darnos cuenta de que no todas las experiencias consideran que sólo importa el proceso de producción. Para algunos sí importa, y se le da “crédito” a cada una de las tareas o figuras involucradas en la pieza final. Así, puede haber películas autorales, de producción común-comunitaria.

El último malentendido está en torno a la idea de que en las ciudades no podría existir una organización comunitaria, ya que la comunidad se ha relacionado tradicionalmente a los grupos indígenas o al ámbito rural. Como hemos dicho, en la complejidad de la realidad urbana -específicamente de la Ciudad de México- existen diversas “expresiones de lo comunitario” que también permean las relaciones sociales.

Después del análisis de los seis casos de estudio, pudimos observar algunas similitudes en sus prácticas y modos de pensar, las cuales pueden ayudarnos a establecer algunos criterios de comprensión, ya que, si bien ninguno se definió como una práctica comunitaria, sí hicieron alusión a lo común o a la idea de ser una comunidad o colectivo. Esta situación puede derivar en un problema si sólo usamos la categoría de cine o audiovisual comunitario para referirnos a todas las prácticas situadas en la Ciudad de México, ya que al no existir otras categorías que los involucre, terminan siendo invisibilizados o figuran como experiencias aisladas y desarticuladas de la historia que se está trazando en torno a lo comunitario en nuestra ciudad. En este sentido, estas prácticas no quedan convocadas, ni nombradas, ni invitadas a participar de encuentros, convocatorias, festivales y otros eventos que pudieran ser de su interés y de los cuales se pudieran beneficiar. Es por esta razón que propusimos adentrarnos en cada uno de los casos aquí referidos, para visibilizar sus procesos, preguntas y dificultades.

Parte del debate compartido con las y los practicantes audiovisuales que participaron en esta investigación, giró en torno a lo que algunos

llamaron una cultura visual compartida, es decir, al hecho de tener cierta formación audiovisual inconsciente, cultivada por los medios masivos de comunicación desde la niñez. En esta ciudad, es casi imposible pensar que existan personas que no estén influenciadas por el lenguaje de la televisión, por ejemplo. Esta predisposición adquirida con el consumo visual a través de los medios de comunicación, sin duda, influye en la forma de construir nuestra mirada. Se genera entonces una pregunta en torno a las pedagogías que estas colectividades exploran al tratar de transmitir el conocimiento sobre el quehacer audiovisual. ¿Se está replicando el conocimiento académico-cinematográfico? ¿Existen pedagogías que ayuden a inventar un lenguaje nuevo que desmonte esos modos de ver, escuchar y narrar? Independientemente de la respuesta metodológica sobre las formas y modos, lo que sí se puede afirmar es que lo que le da particularidad -y genuinidad- a una práctica audiovisual es la forma, los contenidos, el abordaje, y por supuesto los procesos de producción e interacción alrededor de dicha práctica (ya sea hacer una película, organizar una proyección o compartir un taller con cámaras y micrófonos).

Varios colectivos refirieron a la educación popular como su fuente de metodologías participativas de formación audiovisual. Algunos mencionaron a Paulo Freire y, desde ahí, dejan ver un espíritu contestatario y claramente de preocupación social. La constante que hemos notado, y que rige a todas las experiencias, es el carácter interdisciplinario en el que se desenvuelven. Se valen de otras artes para estimular la creación colectiva y el diálogo intercultural, y todos coinciden en que hace falta una mayor sistematización en torno a las metodologías formativas. Algunos hablaron de que quisieran generar sus propios manuales, pero sobre todo expresaron la urgencia de espacios de encuentro entre colectivos y personas donde puedan justamente socializar todo el camino que han recorrido y los aprendizajes obtenidos.

Otra característica en común de estas experiencias es que se definen como prácticas contrahegemónicas en el sentido de que no complacen los cánones que dicta la industria cinematográfica o la mercantilización de las prácticas, es decir, que no buscan un reconocimiento más allá de su colectividad. Los temas que buscan representar nacen del reconocimiento a la identidad, la memoria, los derechos colectivos o las preocupaciones cotidianas individuales y del entorno, todo esto expresado desde narrativas propias. Hay una finalidad que va más allá de sólo producir o exhibir sus trabajos audiovisuales, se busca, a través de estas prácticas, generar encuentros y

comunidades de reflexión o de identificación.

Además de la disposición a compartir a través del audiovisual, entre estas colectividades existe la urgencia por nombrar, por organizarse y transformar el entorno para combatir la desigualdad social mediante la deconstrucción de cánones estéticos y narrativos, estableciendo objetivos no limitados a la exhibición de un producto, sino a generar procesos detonadores o derivados del proceso. Esta distancia respecto a la lógica comercial que, generalmente, envuelve a la producción cinematográfica, nos habla de una preponderancia de valores de uso, es decir, de aquello que no se puede comprar o vender porque es para su disfrute común.

Ya sea como coordinadora cultural, medios de comunicación, colectivos multidisciplinares, muestras, rallies o talleres, estos grupos comparten la experiencia de vivir en Ciudad de México, y son cotidianamente influenciados por sus dinámicas, realidades y problemáticas. Algunos nacen de esta relación entre estudiantes o profesionistas en el ámbito del arte y la cultura buscando crear colaboraciones con sectores no escolarizados, o bien, atender o contrarrestar, a través del arte y la formación artística, algún problema social como la violencia o el desempleo. Muchas de las experiencias se dedican a la exhibición de cine a través de los cineclubes o, como el caso de Cananea, el Tricinemóvil. Esto es interesante a la luz del concepto “animación sociocultural”, concepto que la misma coordinadora cultural de Cananea ha mencionado como eje central de su proyecto, el cual se refiere a una metodología educativa que busca que las personas se sientan parte de una comunidad, buscando regenerar el tejido social y motivar la transformación de la realidad <sup>22</sup>.

Entre estas metodologías se encuentra la utilización del video, ya que como cualidad tiene la posibilidad de generar retroalimentación con la comunidad de espectadores, son lenguajes universales, de fácil comunicación, en donde pueden abordarse muchas temáticas. Incluso podríamos hablar

---

22. La animación sociocultural “se define como un proceso racional y sistemático que pretende conseguir, por medio de la claridad de objetivos/metapas, una organización/planificación de los grupos/personas, mediante la participación activa para realizar proyectos eficaces y optimizantes desde la cultura, para la transformación de la realidad social (Froufe, 1995, p. 92).

aquí de que se crean comunidades emocionales, concepto acuñado por la antropóloga colombiana Myriam Jimeno para describir aquellos vínculos afectivos, emocionales y políticos que se construyen entre las víctimas de la violencia con académicos, activistas y otras personas que se implican en las investigaciones desde lo sensible, detonando con las metodologías estos encuentros afectivos que ayudan a consolidar lazos de confianza e intimidad (De Marinis y Macleod, 2019). El mirar películas o contenidos audiovisuales, genera experiencias colectivas que también están permeadas de emociones (Reynoso, 2017).

Sumado a lo anterior, está el diálogo generado después de la proyección, donde ya esa mirada se devuelve en un discurso reflexivo, el cual se va tejiendo y sumando a una voz colectiva que le va dando sentido y significado en su propia experiencia. ¿Cuál sería el objetivo de generar estas prácticas audiovisuales? Los objetivos son variados de acuerdo a cada experiencia y las necesidades que se buscan cubrir, pero pensamos que la interacción, la organización y la comunicación entre pares serían las búsquedas principales.

La cuestión tecnológica es un aspecto que ha venido a revolucionar, por un lado, el acceso a las herramientas de producción a menores costos y, aunque esto no significa un acceso equitativo, sí representa la oportunidad de crear canales propios donde las producciones puedan ser difundidas; y, por otro lado, generar un espacio para establecer vínculos con otras organizaciones a través de las redes sociales, por ejemplo.

En este estudio sugerimos que se requiere una actualización en el debate sobre lo comunitario, donde las voces de los actores y colectivos sean protagónicas en el ejercicio de repensar las implicaciones que tienen las categorías con las que se definen estas prácticas, en aras de propiciar una verdadera inclusión y participación de estos sectores en las políticas públicas que, eventualmente, puedan beneficiarlos con estímulos económicos que les permitan seguir desarrollando sus prácticas. O bien, también podría ser que desde el espacio autónomo y autogestivo, estas experiencias generen puntos de encuentro para debatir, intercambiar y crear estrategias colaborativas de acción, donde sus quehaceres puedan resonar y seguir generando comunidades con intereses compartidos.

Como pudimos ver a lo largo de estos capítulos, la historia reciente, tanto a nivel político como cultural, ha estado marcada por importantes hitos

y por el salto hacia el formato digital. El cambio de siglo trajo diversos reacomodos entre las colectividades dedicadas al cine y a lo audiovisual. Los avances tecnológicos replantearon las estrategias de sostenibilidad, vigencia y calidad de sus iniciativas. La situación económica nacional no permitió la misma velocidad de adaptación entre los practicantes audiovisuales, acentuándose la brecha tecnológica entre aquellos que lograban actualizar sus equipos y los que debían enfrentar su obsolescencia.

En los últimos diez años, observamos una efervescencia en cuanto al surgimiento de experiencias colectivas que practican el trabajo audiovisual en distintos formatos y dimensiones. Del 2010 al 2021, con todo y la pandemia de COVID-19, en la Ciudad de México se han organizado infinidad de festivales, muestras, talleres de intervención, escuelas de formación y/o producción, cineclubes, encuentros y publicaciones multimedia, revitalizando los modos de hacer y disfrutar el cine y, cada vez más concretamente, lo audiovisual.

En el 2019 se realizó la primera edición del Festival de Cine de Barrio (FECIBA), cuya primera sede fue Ciudad Nezahualcóyotl. Este festival es una iniciativa de personas del medio cinematográfico y la gestión cultural que, con apoyo de Secretaría de Cultura, realizan la exhibición de películas en los espacios donde normalmente las comunidades de la ciudad no tienen acceso a este tipo de materiales. “Queremos derribar la imagen del cine y su creación como algo inaccesible, poniéndolo al alcance de todas las personas, promoviendo la cinefilia y la producción de narrativas locales”<sup>23</sup>. El objetivo de esta iniciativa es fomentar la reconstrucción del tejido social en espacios urbanos a través de la exhibición, charlas, talleres, entre otros.

Así mismo se creó el Primer Festival de Cine y Video Comunitario Momoxco, en el marco de los 20 años de resistencia cultural del Grupo Cultural Atoltecatoytl Contraviento A.C., desde Milpa Alta en la Ciudad de México. Cada vez nacen más iniciativas en torno al trabajo audiovisual y otras disciplinas que buscan formatos de exhibición, formación y producción que se extiendan hacia la participación comunitaria y generar estos posibles cambios sociales desde lo local a lo global.

---

23. Información consultada en el sitio web de FECIBA <https://www.feciba.com/festival.php>

Hacer cine o audiovisual con horizonte común-comunitario tiene sus retos y adversidades, los principales tienen que ver con la dificultad de sostener económicamente estas iniciativas, así como los, a veces reducidos, espacios para exhibir cine o simplemente tener un espacio de reunión. Son los mismos obstáculos que enfrenta la producción de lo común en otros ámbitos, especialmente en esta ciudad, como ya lo ha estudiado Mina Lorena Navarro en torno a los colectivos autonomistas (Navarro, 2016). Tienen que ver con la lógica mercantil-capitalista que, contrario al hacer común, privatiza, monetiza y restringe en aras de la ganancia y la acumulación.

La ciudad, como producto de la modernidad capitalista, plantea escenarios complejos que van desde la movilidad en grandes extensiones del territorio, hasta el hecho de que los lugares para exhibir cine en espacios públicos estén sujetos a permisos que deben extender las alcaldías y que no son tan sencillos de tramitar. Sumado a lo anterior, hay otros problemas relacionados a la violencia, los grupos en el poder y las pocas oportunidades que tienen los jóvenes de desenvolverse laboralmente en áreas de su interés, como lo podría ser el arte y la cultura.

Pensar lo comunitario en la Ciudad de México, es ceñirse a la idea de comunidades efímeras, transitorias, pasajeras y circunstanciales, pero al final comunidades que, aunque sea por periodos cortos, entran en sinergia para llevar a cabo un objetivo común. Aunque no por esto negamos las otras comunidades que sí están ancladas a lo territorial y sus dinámicas como lo es el caso de los colectivos Hecho en Santocho, el Parque Temático Cananea y La Bandurria Marcha, los cuales están fincados en un territorio particular con una historia muy importante que los respalda y que, sin duda, orienta las prácticas mismas hacia un eje de acción y reflexión.

Lo que sucede en la ciudad, si sólo se piensa lo comunitario como lo relativo a lo indígena o lo marginal, es que se invisibilizan muchas otras experiencias que no se definen bajo esos criterios. Por eso entramos en crisis cuando, desde lo urbano, algunas colectividades no se identifican con esa definición. Ciertas prácticas audiovisuales de colectividades organizadas nacidas en el seno de la complejidad urbana no encajan con el cine de la industria, ni con lo autoral, ni con lo comunitario. Es en esta diversidad donde se actualiza el debate sobre los cruces entre audiovisual, comunidad y urbanidad.

La implementación de este concepto sin una reflexión crítica de fondo,

con un análisis serio y profundo sobre las condiciones, formas y modos en que se dan estas experiencias, podría ser un término excluyente que genere división y que, si no se matiza, estaría excluyendo a un gran segmento de la población como lo podrían ser las organizaciones político-culturales ajenas al gobierno, la periferia urbana, los migrantes, las comunidades LGBTTTIQA, entre otras.

No se podría hacer una política pública comunitaria efectiva en la ciudad si no se entiende lo comunitario en la Ciudad de México, entendiendo que allí las comunidades tienen otras características y, quizá por las lógicas sociales de ciertas partes de la ciudad, es difícil generar organización cultural cuando está todo permeado por la violencia. ¿Cómo pueden estos sectores beneficiarse de políticas públicas?

En resumen, la característica clave y nodal de estas otras prácticas audiovisuales es el consenso, el cual tiene estos elementos implícitos:

1. Ponerse de acuerdo entre pares.
2. Reconocer lo común entre esos sujetos pares ¿Qué es lo que nos une?
3. La cualidad del diálogo y ponerse de acuerdo no se limita al momento de producción sino en el compartir el cine. Todas estas colectividades coinciden en que su principal motivación es compartir y en ese compartir seguir dialogando. Ejercer el potencial político.
4. Es una práctica de resistencia que va en contra de la mercantilización de la cultura. Reconociendo que estas prácticas requieren de fondos para poder costear su vida diaria y poder vivir dignamente de lo que hacen. Actualmente es tan difícil encontrar eco y resonancia en actividades colectivas de creación particularmente en la ciudad, que el mismo ejercicio de organización ya es un acto de resistencia y libertad.
5. El eje no está puesto en el autor, aunque puede haberlo, lo que se pone es ponerse de acuerdo para contar una historia y el proceso se comparte. ¿Quién dice qué o autoriza que cierta práctica

audiovisual sea válida o no? Hay una crítica a la voz autorizada.

Una de las virtudes de esta investigación fue la posibilidad de poner en diálogo las distintas experiencias con las que tuvimos la oportunidad de trabajar, asimismo esperamos haber generado reflexiones y preguntas en los participantes con relación a sus propias prácticas. Pensamos que las únicas personas que pueden definir su práctica son quienes la realizan, por lo que antes de llegar a una “nueva definición” sobre lo comunitario en la ciudad de México, quisimos abrir el hilo del diálogo, para detonar una reflexión profunda desde preguntas aparentemente sencillas.

Sin la intención de llegar a un único puerto o de generar respuestas cerradas o monolíticas, llamamos a continuar preguntándonos por el cómo y el porqué de lo que hacemos, y que las respuestas nos lleven a generar congruencia, empatía o distanciamiento hacia otras experiencias que también tejen horizontes de sentido desde lo común-comunitario.

# REFERENCIAS

Cusi, E. (2013). *Indigenous media in Mexico. Culture, Community and the State*. London: Duke University Press.

Chaparro Escudero, M. (2015). *Claves para repensar los medios y el mundo que habitamos. La distopía del desarrollo*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.

Chávez, J.G. y Rojas, H.A. (2012). *Faro de Oriente: grupos socioculturales. Capital social, sociedad civil y políticas públicas*. México: INDESOL.

De Marinis, N. y Macleod, M. (2019). *Comunidades emocionales. Resistiendo a las violencias en América Latina*. México: UAM Xochimilco.

Díaz, F. (2002). *Las mil y una historias del Pedregal de Santo Domingo*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Delgado Ruiz, M. (2018). El urbanismo contra lo urbano. La ciudad y la vida urbana en Henri Lefebvre. *Revista Arquís*, 7(1), 65-71.

Echeverría, B. (1998). *Valor de uso y utopía*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Fraser, C. (1990). Video y desarrollo rural. *Chaski. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (33), 73-77.

Froufe, S. (1995). El uso del video en los ámbitos de la animación sociocultural. *Comunicar Revista Científica de Comunicación Educativa*. (5). 92-97.

García Ancira, J. A. (2021). *México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseños.

Gaytán, P. (2013). *Guerra mediática prolongada: democracia, violencia de estado y contrainformación*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

- Getino, O. y Solanas, F. (1969) Hacia un tercer cine. *Tricontinental*, 13.
- Giménez, G. (1996). Territorio y cultura. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2(4), 9-30.
- Gonzaga Motta, L. (1983). Comunicación popular. Contradicciones y desafíos. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (8), 12-18. DOI: <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i8.929>
- González, M. S. y Montaña, J. D. (2019). Apuntes para la historia de la radio comunitaria en México. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 18 (17), 238-251 Brasil
- González Valentín, E. (2017). Voces de rebeldía. Mujeres, radios comunitarias, movimiento social. Una mirada desde la experiencia [Tesis de maestría en Comunicación y Cambio social] Universidad Iberoamericana, Puebla.
- Gumucio, A. (2014). El Cine comunitario en América Latina y el Caribe. Bogotá; FES Comunicación.
- Gutiérrez, R., Navarro, M. L. y Linsalata, L. (2017). Repensar Lo Político, Pensar Lo Común. Claves Para La Discusión. En Inclán, D., Linsalata, L. y Millán, M. (Coord.) *Modernidades Alternativas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Del Lirio.
- Gutiérrez, R. (2018). Comunalidad, tramas comunitarias y producción de lo común. Debates contemporáneos desde América Latina. Oaxaca: Pez en el Árbol.
- Híjar, A. (1972). Hacia un tercer cine. México: Universidad Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural.
- La Sandía Digital (2019). Tejer las voces, defender la vida. El papel de la comunicación en la defensa del territorio. Diagnóstico Participativo. México: Pan para el Mundo / FASOL / Witness.

León Mantilla, C.M. (2017). *Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas*. En Restrepo, P., Valencia, J. C. y Maldonado Rivera, C. (Coords.) *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo*. Quito: CIESPAL.

León, I. (2016). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Linsalata, L. (2018). *Repensar la transformación social desde las escalas espacio-temporales de la producción de lo común*. En R. Gutiérrez (Coord.), *Comunalidad, tramas comunitarias y producción de lo común. Debates contemporáneos desde América Latina*. Oaxaca: Pez en el Árbol.

López Gutiérrez, P. (2015). *El oriente de la Ciudad de México, uno de los olvidados*. NEXOS. <https://labrujula.nexos.com.mx/el-oriente-de-la-ciudad-de-mexico-uno-de-los-olvidados/>

López, J. C. (2012). *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Maizal (2021). *Prácticas audiovisuales con horizonte comunitario en Perú* (manuscrito).

Mraz, J. (2014). *México y sus imágenes*. México: CONACULTA, Artes de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Murillo, M. (2018). *Mujeres ikoots: cineastas indígenas*. México: Instituto de los Pueblos Indígenas.

Navarro, M. L. y Linsalata, L. (2014). *Crisis y reproducción social. Claves para repensar lo común*. Entrevista a Silvia Federici. OSAL (35) 15-25. CLACSO, Buenos Aires.

Navarro, M. L. (2016). *Hacer común contra la fragmentación en la ciudad. Experiencias de autonomía urbana*. México: BUAP.

Paranaguá Paulo, A. (2003). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra Signo e imagen.

Reynoso, P. (2017). La industria de los afectos. Post espectadores sensibles y fenómeno cinematográfico [Tesis de maestría en ciencias antropológicas]. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Ciudad de México.

Salazar, H. (2015). Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro. *El Apantle* (1), 143-165.

Vázquez, A. (2017). El impacto del método Varan en el registro de las nuevas identidades urbanas en el cine independiente de los años ochenta en México. En D. Dorotinsky Alperstein, et al. (Coords.) *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma Metropolitana.

Villarroel, M. (2015). Hacia una relectura del Tercer Cine y el desafío de nuevas fuentes para su investigación: entrevista a Mariano Mestman. *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (5), 77-102. DOI:10.5354/0719-4862.2015.37449.

Zirión, A. (2021). Presentación del Tema central: Un archivo de cine etnográfico mexicano. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 42(91), 5-13. DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/ptc/zirionperez>.

# ANEXOS

## Anexo 1. Entrevistas

Yuli Rodríguez, directora general y creativa del Festival de cine de barrio de la CDMX (FECIBA). Realizada el 9 de abril de 2021.

José Luis Morones de Documentalistas Rupestres. Realizada el 10 de abril de 2021.

Manuel Trujillo, gestor, programador y realizador audiovisual. Realizada el 10 de abril de 2021.

Antonio Ziri6n, antrop6logo, realizador e investigador. Realizada el 12 de abril de 2021.

Joaqu6n Aguilar Camacho, gestor cultural, radialista y m6sico. Realizada el 30 de abril de 2021.

Alberto H6jar, te6rico marxista y cr6tico de arte mexicano. Realizada el 7 de mayo del 2021.

Claudia Loreda Coordinadora de Censo, Diagn6stico y Seguimiento a Cineclubes Procine. Realizada el 11 mayo de 2021.

Mina Navarro, activista, soci6loga e investigadora. Realizada el 21 de mayo de 2021.

6rika Garrido Baz6n, Sandra Mart6nez L6pez y Jos6 Luis Morones de Documentalistas Rupestres. Realizada el 11 de agosto de 2021.

Alejandro Mart6nez de Muestra de Cine Callejero. Realizada el 16 de agosto de 2021.

Luis Enrique Islas Ortega, Tamara Roa Villamar y Rodrigo Ram6n Lezama de Hecho en Santocho. Realizada el 18 de agosto de 2021.

Kotik Villela (María José Villela Torreblanca) y Salvador Santana Martínez de La bandurria marcha. Realizada el 29 de agosto de 2021.

Alberto Cuevas de Cine y Medios Comunitarios. Realizada el 31 de agosto de 2021.

Alma Reyes Delgado, Leonardo Zaldívar Gutiérrez y Roberto Cortés Torres de Parque Temático Cananea. Realizada el 3 de septiembre de 2021.

## **Anexo 2. Participantes de la Comunidad de Aprendizaje**

Antonio Ziri6n, antrop6logo, realizador, investigador

Alberto Cuevas, Cine y Medios Comunitarios

Jos6 Luis Morones, Documentalistas rupestres

6rika Garrido Baz6n, Documentalistas rupestres

Salvador Santana, La bandurria marcha

Kotik Villela, La bandurria marcha

Rodrigo Ram6n, Hecho en Santocho

Yuli Rodr6guez, directora general y creativa del Festival de cine de barrio de la CDMX (FECIBA)

Juan Manuel Trujillo, gestor, programador y realizador audiovisual

## **Anexo 3. P6ginas Web consultadas**

Muestra de Cine Callejero:  
<https://www.mcinecallejero.com/>

Hecho en Santocho:  
<https://www.facebook.com/HechoenSantocho>

La Bandurria Marcha:

<http://www.labandurriamarcha.org/web/>

<https://www.facebook.com/LaBandurriaMarcha>

Parque Temático Cananea:

<https://www.facebook.com/ParquetematicoCananea/>



Esta obra se terminó de imprimir en los talleres de Litográfica Pixel, S.A. de C.V.  
Emilio Carranza No. 229, Col. San Andrés Tetepilco, Alcaldía Iztapalapa, C.P. 09440, Ciudad de México.

El tiraje fue de 500 ejemplares.