

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



Nuevos Sentidos
a partir de las prácticas de las Mujeres Documentalistas
desde el México desbordado por el necro-neoliberalismo

TESIS

Que para optar por el grado de
Doctora en Estudios Críticos de Género

PRESENTA

Dulce Maria Andrea Ortega Serrano

Directora:

Dra. Silvia L. Gil

Departamento de Filosofía, Universidad Iberoamericana

Asesores:

Dra. Margarita Millán Moncayo

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Edwin Culp Morando

Departamento de Comunicación, Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, abril de 2025

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. México desbordado por el “necro-neoliberalismo”	10
México desaparecedor.....	33
México feminicida.....	39
México extractivista	46
México desbordado por el necro-neoliberalismo	52
Protagonismos de las mujeres frente al necro-neoliberalismo	55
Capítulo 2. Historia de las mujeres en el cine documental en México	60
El surgimiento del cine y del cine documental (incluidas las mujeres)	61
Re-historiar a las mujeres realizadoras de cine documental en México	73
Presentes desde el silencio	74
La “ <i>jaula de oro</i> ” de La Mujer en el cine mexicano: los años 30 y 40	78
Alzar juntas nuestras voces porque “lo personal, es político”: los años 60 y 70	82
Una tempestad, se forma gota a gota: 80s, 90s y más... ..	90
Intempestivas: las mujeres irrumpen la escena cinematográfica	99
Cosechas luego de re-historiar a las mujeres en el cine documental en México	106
Capítulo 3. Aproximaciones a una teoría coral del cine documental desde México	108
Herramientas teóricas para leer el cine documental hecho por mujeres	111
Feminismo, cine documental y los argumentos psicoanalíticos anti-realistas	112
Otros lugares para ser sujetos: La Mujer, las mujeres y las tecnologías del género	117
El cine en femenino	127
Cambiar el mundo desde el documental feminista.....	130
Teoría coral del cine documental desde México	133
Estar detrás de las cámaras	135
Formas de narrar desde las mujeres documentalistas	141
Cine y violencias cinematográficas	147
Romper el privilegio desde el cine documental.....	150
La importancia de estar en todos lados.....	156
Capítulo 4. Prácticas de las mujeres documentalistas.....	161
¿A qué me refiero con Prácticas?	163
¿A qué me refiero con Nuevos Sentidos?	165
Partir de los documentales para rescatar nuevos sentidos.....	168

Análisis documental feminista en términos propios	171
Documentales de Desapariciones: análisis individual	172
Retratos de una Búsqueda (2014, Alicia Calderón)	172
Tempestad (2016, Tatiana Huezo).....	173
No Sucumbió la Eternidad (Daniela Rea, 2017)	174
Volverte a Ver (2019, Carolina Corral).....	175
Recuerdos de un Eclipse (2020, Ximena Jiménez)	176
Hasta Encontrarlos (2023, Jean Chapiro).....	177
Constelaciones de nuevos sentidos a partir de documentales de Desaparición	178
Documentales de Feminicidio: análisis individual.....	184
Señorita Extraviada (2001, Lourdes Portillo).....	184
Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas (2006, Alejandra Sánchez)	185
Había una Vez (2010, Jacaranda Correa)	186
No quiero decir adiós (2013, Ana Isabel Martínez)	187
Nosotras (2019, Natalia Beristain)	187
Que se quede conmigo tu esencia (2019, Elisa Martínez).....	188
Flores de la Llanura (2021, Mariana X. Rivera).....	189
Constelaciones de nuevos sentidos a partir de documentales de Feminicidio	190
Documentales de Extractivismo: análisis individual	196
Mover un Río (2015, Alba Herrera)	196
Gente de Mar y Viento (2016, Ingrid Eunice Fabián).....	197
Juba Wajjín (2018, Laura Salas).....	198
Polinizadorxs: Resistencia en la Península de Yucatán (2020, Lilia G. Torres)	199
La energía de los pueblos (2020, Marie Combe).....	200
Cruz (2021, Teresa Camou).....	201
Constelaciones de nuevos sentidos a partir de documentales de Extractivismo	202
Capítulo 5. Nuevos Sentidos desde las prácticas de las mujeres documentalistas	209
Nuevos Sentidos desde los documentales de las realizadoras.....	210
Nuevos sentidos integradores	211
Nuevos sentidos desde las luchas por la vida	212
Nuevos sentidos desde protagonismos femeninos.....	214
Nuevos sentidos desde el contexto	217
Nuevos sentidos desde la subjetividad.....	222

Nuevos sentidos desde las respuestas	225
Nuevos sentidos re-vinculantes.....	234
Nuevos sentidos desde las mujeres	237
Nuevos sentidos para el cine documental	240
Apuntes hacia una ética re-vitalizante.....	243
Aportaciones y devenires posibles de esta indagación.....	249
Referencias.....	252
Anexos	262
Anexo 1 - Conversaciones: Teoría Coral del Cine Documental hecho por mujeres desde México.....	262
A. Conversación con Lucía Gajá.....	262
B. Conversación con Gabriela D. Ruvalcaba	271
C. Conversación con Ariadna Mogollón	279
D. Conversación con Luna Marán	285
Anexo 2 - Análisis Documental Feminista en Términos Propios	295
Categorías y preguntas de análisis.....	295
A. Análisis Andrea Ortega.....	295
B. Mágina Millán (1999): su cine desde mi mirada.....	296
C. Sophie Mayer (2011): Cambiar el Mundo Film a Film	298
D. Mágina Millán y Ana Nahmad (2022): Pensando el cine de las cineastas contemporáneas	301

Introducción

En 2017 Tatiana Huezo fue reconocida como mejor directora por el documental *Tempestad*. Esta indagación toma forma a partir de este hito. *Tempestad* es un documental que aborda la crisis de las desapariciones en México¹, a partir de la historia de dos mujeres que han enfrentado sus efectos en sus vidas. Esta era la primera vez que la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) le otorgaba un Ariel² a una mujer por mejor dirección. Huezo se convirtió en la primera mujer en la historia del cine mexicano en ser reconocida por la academia como mejor directora de cine.

Este documental tiene grandes contribuciones. *Tempestad* es fundamental en términos de cómo narrar la crisis de las desapariciones en México, ya que brinda a las audiencias la posibilidad de conectar con esta realidad de forma encarnada, yendo más allá de las cifras, para poder hacer inteligible lo previamente ininteligible en torno a las desapariciones. El reconocimiento de Huezo por parte de la academia tuvo otro importante efecto, pues ésta era la primera vez que el público se preguntaba: ¿qué ha pasado con las mujeres como realizadoras de cine documental en México?, ¿ha habido realizadoras de documental en la historia del cine en México?, ¿quiénes son esas mujeres?, ¿en dónde están?

El reconocimiento de Huezo es un hito, no solo porque rompió el techo de cristal de la academia de cine, sino también por las preguntas que surgieron a partir de este hecho y que permiten problematizar la presencia de las mujeres realizadoras de cine en México. Teniendo en cuenta esto, tuve una intuición y lancé la siguiente hipótesis: es posible rescatar nuevos sentidos a partir de las prácticas de las mujeres documentalistas que abordan el contexto contemporáneo de violencias en México. Me planteé así el objetivo de indagar acerca de esos nuevos sentidos que se hacen posibles en las prácticas de las mujeres documentalistas.

Para abordar este objetivo, diseñé un camino de indagación con varias paradas: (1) caracterizar y describir el contexto de violencias contemporáneas en México; (2) recrear la historia del cine documental hecho por mujeres en México; (3) rescatar herramientas para analizar el cine documental hecho por mujeres desde México; (4) analizar las prácticas de las

¹ Entre 2006 y 2017, un total de 37,436 personas fueron desaparecidas en México, de éstas 27,914 son hombres y 9,522 mujeres (Robledo, 2019, p. 144). Al 26 de noviembre de 2021 se encontraban registradas 95,121 personas desaparecidas según cifras de “El Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas” (Comité contra la Desaparición Forzada [CED], 2022). Al 26 de marzo de 2024, 115,220 personas se encontraban desaparecidas y no localizadas (Comisión Nacional de Búsqueda, 2024).

² Los Arieles son reconocimientos cinematográficos otorgados desde 1946 de forma anual por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), creada ese mismo año. La figura del Ariel es un “hombre de oro que se prepara para volar”.

mujeres documentalistas, a partir de documentales de desapariciones, feminicidios y extractivismo, realizados por mujeres; y (5) rescatar, desde los documentales de las realizadoras, nuevos sentidos.

En esta indagación, han sido fundamentales los conceptos de prácticas y de nuevos sentidos. He construido la noción de nuevos sentidos³ a partir de la raíz etimológica latina *sentire*. Desde esta raíz, he descrito los nuevos sentidos, haciendo mención a cuatro acepciones: sentidos como sensaciones desde el cuerpo, sentidos como un efecto en los afectos, sentidos como significados y sentidos como orientación. He nombrado los sentidos en plural, manteniendo siempre presente la diversidad de posibilidades y mezclas entre ellos. Lo nuevo se refiere a lo que aporta novedad, sorprende, da una perspectiva fresca, contribuye y brinda otras posibilidades. La cualidad “novedosa” de los nuevos sentidos se refiere a este contexto de violencias en México en el que parece que todas las salidas están cerradas; ésta tiene que ver con la necesidad de, en medio de este contexto, rescatar nuevos sentidos.

Las prácticas a las que me aproximé en esta indagación son las de las mujeres documentalistas. Tomé inspiración de las aportaciones de Michel Foucault en relación a las prácticas⁴. Para Foucault, es posible aproximarse a las prácticas de un individuo o grupo analizando sus maneras de decir, de hacer y de conducirse. Para analizar las prácticas de las mujeres documentalistas, compendí documentales de desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivos en México. Al acercarme a los documentales, estuve a la búsqueda de nuevos sentidos. Ya que las prácticas a las que me refiero son las de las mujeres que hacen cine documental acerca del contexto de violencias en México, los nuevos sentidos que he rescatado tienen que ver con estos mismos lugares. A partir de esta indagación, he cosechado nuevos sentidos para el contexto mexicano, pero también para las mujeres que lo habitan y para el cine documental.

A continuación, describo las intenciones y contenidos de cada uno de los capítulos que tomaron forma en este camino de indagación. Es importante mencionar que esta es una tesis que hace parte de un programa de estudios de género. Como tal, esta tesis rinde homenaje a la transdisciplina. Así mismo, se hará evidente a la audiencia lectora, que en este texto planteo aspectos teóricos y metodológicos en cada uno de los capítulos, que tienen que ver con las intenciones y necesidades encontradas en los diversos momentos de esta indagación.

³ La explicación de los Nuevos Sentidos se presenta de manera detallada en el Capítulo 4 de la esta indagación.

⁴ El abordaje detallado del concepto de Prácticas se presenta en el Capítulo 4 de la esta indagación.

En el capítulo 1, se caracteriza y describe el contexto de violencias contemporáneas en México. Al inicio, me acompaño de las aportaciones críticas propuestas por Sayak Valencia (2010), Rita Laura Segato (2006, 2016), Mina Lorena Navarro (2015, 2023) y Dawn Marie Paley (2020). Hilando sus aportaciones con las mías, propongo caracterizar este contexto, como el México desbordado por el necro-neoliberalismo. Desde las aportaciones de Lorena Cabnal y del feminismo comunitario territorial (2010), afirmo que, en este contexto, lo *necro* se dirige a la vida. Como ejemplaridades exacerbadas de este desborde, me refiero más adelante a las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos. Al final de este capítulo, exploro los protagonismos femeninos que, de forma esperanzadora en medio de este desborde necro-neoliberal, despliegan formas de acción que dan lugar a otros mundos posibles.

El capítulo 2 busca reconstruir la historia del cine documental realizado por mujeres en México. Empiezo con el surgimiento del cine documental en el mundo, incluyendo la presencia de las mujeres realizadoras. Posteriormente, hago una recreación de la historia de las mujeres en el cine documental en México a partir de cinco momentos: *Presentes desde el silencio* (cine silente); *La jaula de oro de La Mujer* (años 30 y 40); *Alzar juntas nuestras voces porque “lo personal, es político”* (años 60 y 70); *Una tempestad, se forma gota a gota* (años 80, 90 y 2000); e *Intempestivas* (cine y mujeres en la escena contemporánea). Finalmente afirmo que, aunque habían estado ausentes-desaparecidas, las mujeres han hecho cine documental desde los inicios de la historia del cine en México y que, en la actualidad, desbordan la escena cinematográfica con su renovadora presencia.

El capítulo 3 explora las herramientas para analizar el cine documental realizado por mujeres en México. En la primera parte, presento diversas posturas que contribuyen a este propósito: problematizo los argumentos anti-realistas del documental desde el psicoanálisis feminista; profundizo en la teoría feminista de las representaciones de Teresa De Lauretis (1984, 1989), destacando sus tecnologías del género; describo algunas ideas sobre el cine en femenino propuestas por Márgara Millán (1999); y desarrollo la propuesta de documental feminista planteada por Sophie Mayer (2011). En la segunda parte del capítulo, realizo aproximaciones a una *teoría coral del cine documental hecho por mujeres desde México*, a partir de conversaciones con algunas realizadoras de cine documental como Lucía Gajá, Gabriela Ruvalcaba, Ariadna Mogollón y Luna Marán. Desde la propuesta de teoría coral, planteo formas de generar teoría para leer el cine documental hecho por mujeres *en conversación con*.

El capítulo 4 de esta investigación tiene como objetivo analizar las prácticas de las mujeres documentalistas en sus obras sobre desapariciones, feminicidios y extractivismo. Al

inicio del capítulo, presento el concepto de prácticas. Luego de esto elaboro la definición de los nuevos sentidos. Más adelante, presento el compendio de los 19 documentales a los que me refiero en esta indagación y describo la herramienta *Análisis documental feminista en términos propios*. De este modo, analizo los documentales agrupándolos en tres conjuntos temáticos: desapariciones, feminicidios y extractivismo. Presento dos niveles de análisis: primero, un estudio individual de cada documental y, posteriormente, un análisis colectivo a partir de lo que denomino "constelaciones de nuevos sentidos". Los análisis del capítulo 4 se articulan con el ejercicio desarrollado en el capítulo 5.

El capítulo 5 busca rescatar, a partir de los documentales de las realizadoras, nuevos sentidos. En un primer momento, propongo un análisis integrador de todos los documentales visionados en esta indagación. A partir de ello, expongo una secuencia de *nuevos sentidos cosechados a partir del trabajo de las realizadoras*: nuevos sentidos integradores, nuevos sentidos en las luchas por la vida, nuevos sentidos desde protagonismos femeninos, nuevos sentidos desde el contexto, nuevos sentidos desde la subjetividad, nuevos sentidos desde las respuestas, nuevos sentidos re-vinculantes, nuevos sentidos desde las mujeres y nuevos sentidos para el cine documental. Hacia la última parte de este capítulo, a modo de recoger las cosechas de esta indagación, presento algunos apuntes "hacia una ética re-vitalizante". Para concluir este camino, menciono de manera puntual las principales aportaciones de esta indagación y nombro algunas de las semillas que me resulta importante seguir cultivando en el futuro.

El camino de esta indagación ha sido hermoso y agri dulce al mismo tiempo. Hermoso porque he podido en efecto, en medio de este contexto de desborde necro-neoliberal, rescatar diversos nuevos sentidos desde el trabajo de las documentalistas. Así mismo, he disfrutado al re-crear la historia del cine documental hecho por mujeres en México y el ejercicio de teoría coral en conversación con realizadoras de cine documental, para rescatar herramientas que reflexionen la importancia del quehacer de las realizadoras desde México. Desde todo esto, este camino me ha permitido nutrir mi esperanza, no solo desde las mujeres que hacen cine documental en México, sino también desde las mujeres y las comunidades que las documentalistas colocan como protagonistas de sus obras.

Este camino ha sido, a la vez, agri dulce. Junto a lo anteriormente mencionado, el contexto de violencia en México persiste, y lo que es aún más desolador, continúa intensificándose. En los días previos a finalizar la escritura de este documento, han sucedido en México dolorosos eventos que ejemplifican lo descarnado de este desborde. De manera concreta, me refiero a las amenazas extractivas del Proyecto Saguaro de gas "natural" que

amenaza el territorio del Golfo de Baja California⁵. Me refiero al feminicidio de Gilda Guadalupe⁶, mujer de 26 años desaparecida el 5 de marzo y encontrada sin vida dentro de un cesto de plástico abandonado en Tlatelolco el 8 de marzo de 2025. Me refiero a la localización por parte de colectivos de búsqueda en Teuchitlán⁷ (Jalisco), de hornos crematorios clandestinos, así como objetos personales que evidencian un “campo masivo de desaparición”.

Estos hechos ponen de nuevo sobre la mesa las realidades que los documentales tocan. Mi corazón, nuestros corazones, lloran. Mi esperanza más que nunca, está en que desde los devenires de esta indagación – los sentires, las sensaciones, los significados y las orientaciones compendiadas a partir de ésta – se haga posible rescatar fuerza, formas de sentir, formas de hacer y formas de pensar de quienes protagonizan en este presente las luchas en defensa del cuerpo (desapariciones y feminicidios) y las luchas en defensa de la tierra (extractivismo), retratadas en los documentales, y poder en medio de este contexto, re-vitalizarnos y seguir creando opciones que apoyen las luchas en defensa de la vida.

⁵ El Proyecto Saguario de Gas Natural Licuado (GNL) amenaza la biodiversidad del Golfo de Baja California, donde se convertiría en la principal causa de muerte de las siete especies de ballenas que habitan en México (Alonso, 2025). Para más información, visitar: <https://www.greenpeace.org/mexico/noticia/54518/megaproyecto-de-gas-amenaza-directamente-a-las-ballenas-y-a-la-biodiversidad-en-las-aguas-mexicanas-del-golfo-de-california/>

⁶ Para conocer más de este feminicidio visitar el artículo “Identifican a mujer sin vida que fue localizada en Tlatelolco” de Ponce (2025). Disponible en: <https://889noticias.mx/noticias/identifican-a-mujer-sin-vida-que-fue-localizada-en-tlatelolco/>

⁷ En relación con esto, diversos colectivos de búsqueda en diversos estados de México convocaron a Luto Nacional el 15 de marzo, en las principales plazas públicas del país (Volcánicas, 2025). Para ampliar la información: <https://volcanicas.com/que-esta-pasando-en-teuchitlan/>

Capítulo 1. México desbordado por el “necro-neoliberalismo”

Reconocemos, en los últimos tiempos, que en México hemos vivido una realidad muy dura. Basta con encender la radio o mirar las noticias para escuchar y ver realidades que resultan casi increíbles, como si lo que se reporta superara los límites de la realidad y se acercara más a la ficción más *gore*⁸. Es una realidad que, si viéramos ficcionalmente desde otro momento histórico, por ejemplo, México de principios de los años ochenta, el presente parecería una distopía total del fin del mundo: cifras desconsoladoras aumentan cada año llenando las estadísticas de mujeres asesinadas⁹, un mar de desaparecidos¹⁰ cuya marea no deja de crecer, y una explotación extractiva que deja a su paso consecuencias socio-ambientales catastróficas¹¹.

Los medios de comunicación masiva plagados con estas escenas fracasan en dar explicaciones que van más allá de los propios sucesos; éstos parecieran solo reportar los hechos, las multiplicadas e incomprensibles violencias, a las cuales pocas o nulas veces se les da una explicación¹². Ante este panorama de violencia, la población a menudo experimenta miedo y ansiedad, una sensación abrumadora de que la realidad es simplemente demasiado. Ante este mismo panorama, la población también presenta respuestas que tienen que ver con el hecho de no mirar, no escuchar o no hablar de lo que sucede, como si para poder habitar el presente, se le diera lugar a la famosa frase: Ojos que no ven, corazón que no siente.

⁸ La palabra *gore* viene del inglés y se usa como adjetivo para nombrar a un tipo de cine en donde hay especial énfasis, una insistencia, en las escenas sangrientas. El adjetivo *gore* fue usado por Sayak Valencia (2010) para caracterizar el contexto mexicano y su insistencia en las escenas sangrientas.

⁹ En relación a la desaparición en México existen las siguientes cifras: entre 2006 y 2017 37,436 personas fueron desaparecidas en México, de las cuales 27,914 son hombres y 9,522 mujeres (Robledo, 2019, p. 144). Al 26 de noviembre de 2021 se encontraban registradas 95,121 personas desaparecidas según cifras oficiales del “El Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas” (Comité contra la Desaparición Forzada [CED], 2022). Al 26 de marzo de 2024, 115,220 personas se encontraban desaparecidas y no localizadas (Comisión Nacional de Búsqueda, 2024).

¹⁰ Con respecto a los feminicidios en México actualmente son asesinadas entre 10 y 11 mujeres al día, con una tasa de impunidad que supera el 95% de los casos de feminicidio. Cada año son asesinadas más de 3.000 mujeres, niñas y adolescentes en el país; sólo alrededor de un 24% se contabiliza como feminicidio (El País, 2023). En el 2018, se registraron 898 feminicidios en México; al año siguiente, en el 2019, la cifra subió a 944 víctimas; en 2020, la tendencia siguió al alza con 947 casos registrados; en el 2021 la estadística siguió en aumento y llegó a 981 mujeres asesinadas; en el 2022 la cifra de feminicidios llegó a 959; mientras en el 2023 el año cerró con 832 asesinatos de mujeres (Infobae, 2024).

¹¹ En relación al extractivismo en México: El Observatorio de Conflictos Socio-ambientales (OCSA) de la Universidad Iberoamericana documentó entre enero de 2017 y enero de 2021, 761 proyectos extractivos a lo largo del territorio nacional (Hernández et al., 2024, p. 103) y 377 conflictos socio-territoriales (Salazar, 2022, p. 9). A inicios de 2024, el Observatorio de Conflictos Socioambientales (OCSA, 2024) registró: 1,422 Megaproyectos.

¹² Es importante mencionar que los medios libres en México, así como incontables periodistas independientes, han hecho una labor fundamental en “reportar” la realidad que vivimos en México buscando explicaciones a este contexto. Cuando hablo de los medios masivos de comunicación me refiero a los medios de comunicación más Dominantes como el Grupo Salinas y el Grupo Televisa.

En este sentido, hay quienes han hablado de la desafección¹³ que habitamos en el presente, como si todo esto que es tan fuerte, no importara, como si no nos afectara. Pareciera que sentir, ver, escuchar o hablar de lo que en México pasa, es demasiado. Aunque gran parte de la población mexicana decida¹⁴ no mirar, no escuchar o no hablar, para poder seguir viviendo, la realidad sigue ahí, y es abrumadora. La mayor parte de las veces cuando la vemos, escuchamos o empalabramos, duele. A la par de este dolor, hay también una sensación de profundo cansancio ¿Cómo encontrar fuerzas para seguir adelante en medio de esta realidad dolorosa, extenuante y agotadora? Quizá sea necesario sentir el dolor, la desolación, la desesperación y expresarlo con lágrimas, con palabras, con una pausa, porque escuchar, mirar y reflexionar esta realidad, también puede doler. Quedarnos, sin embargo, exclusivamente en el dolor causado por este contexto de violencias extremas puede hacer que el mismo, se sienta incluso todavía más grande y apabullante ¿Cómo hacer para en medio de este contexto rescatar sentidos novedosos que frente a esto que duele, nos permitan seguir viviendo?

Al adoptar una mirada más amplia, no solo centrada en el México actual, reconocemos que este contexto específico, con sus implicaciones geopolíticas particulares, forma parte de un escenario más extenso, un escenario que diversas autoras han denominado “crisis”. El presente se reconoce enmarcado en una crisis civilizatoria. En este sentido Silvia L. Gil (2018) afirma:

Cuando ponemos la mirada en este mundo de dependencias interconectadas a escala planetaria, la idea de crisis civilizatoria cobra más fuerza, en la medida en que observamos un tiempo histórico sin precedentes en el nivel de destrucción de la vida humana y no humana. Los efectos de esta destrucción sobre las generaciones futuras parecen irreversibles, no solo a nivel material, sino también psicológico: ¿cuáles son las consecuencias para generaciones enteras que no son capaces de vislumbrar futuro de ningún tipo? ¿Cuáles para quienes viven una realidad de violencia, desapariciones y asesinatos cotidianos? La crisis que habitamos es una crisis estructural, sistémica, inherente al mismo sistema que ha hecho de la acumulación ilimitada de beneficio el principal criterio de organización de la vida. (p. 42).

Es posible entender, explicar y trazar esta crisis como una intensificación de los ejercicios de poder históricos vinculados al patriarcado colonial capitalista. De acuerdo con Raquel Gutiérrez (citada por Navarro, 2023, p. 196), el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado se vienen reproduciendo de un modo amalgamado. Como si esta amalgama buscara

¹³ Silvia L. Gil se refiere a esta desafección en su libro Horizontes del Feminismo (2022).

¹⁴ Decida, prefiera o tenga qué; muy probablemente esto de “decidir no mirar” tiene que ver con diversas posiciones y posturas de privilegio y opresión.

a pasos agigantados tomar cada vez más espacios de vida para seguir existiendo. La amalgama patriarcal-colonial-capitalista ha recurrido a y se ha hecho posible gracias a la implementación de separaciones constantes a lo largo de la historia: separación de la mente y el cuerpo, separaciones del sentir y el pensar, separaciones del individuo y de lo social, separaciones del ser humano y la naturaleza. Definitivamente la separación es la operación característica de esta amalgama.

Mina Navarro (2023) ha descrito a partir de las aportaciones de diversas fuentes autorales, las distintas operaciones de separación que operan desde la amalgama patriarcal-colonial-capitalista sobre el tejido de la vida. La separación sociedad-naturaleza ha implicado que la naturaleza sea reducida en objeto de dominio de las ciencias y materia prima del proceso productivo (Leff citado por Navarro, 2023). La separación racionalidad-mente y afectividad-cuerpo ha sido fundamento del patriarcado y el colonialismo, sustentándose en estrategias de jerarquización, inferiorización y dominación de lo otro (De Sousa citado por Navarro, 2023). La separación de las y los desposeídos de sus territorios originarios y también de sus medios de existencia para ser explotados y explotadas como trabajadores formalmente libres (De Angelis citado por Navarro, 2023). La separación de las mujeres de los hombres, de ellas entre sí, de ellas con sus creaciones y la apropiación de su trabajo para la reproducción del capital (Federici citado por Navarro, 2023; Gutiérrez et al. citados por Navarro, 2023). La separación de las comunidades de sus capacidades políticas se ha dado a través de la imposición de la ley por parte de quien coloniza, estableciendo el monopolio de nombrar y normar (Rivera citada por Navarro, 2023).

Desde estos ejercicios de poder históricos y sus separaciones, se ha jerarquizado el mundo. Se ha jerarquizado Lo Uno sobre “lo otro”: se ha jerarquizado lo blanco, lo que viene del primer mundo, el capital, lo que habla desde el sujeto masculino, la razón, a quien le funciona el cuerpo de manera normativa, el deseo heterosexual. El patriarcado colonial capitalista ha jerarquizado el sujeto hombre, blanco, heterosexual, del primer mundo como lo Uno, sobre todo lo que escapa de ese lugar y lo ha minorizado como “lo otro”. En medio de estos ejercicios de separación y jerarquización que le brindan beneficio a todo aquel que está en el poder, la violencia es la estrategia a través de la cual se explota, se aprovecha de, se expropia y se controla todo eso que es “lo otro”.

(...) las relaciones amalgamadas entre capitalismo, patriarcado y colonialismo implican proponer una mirada preocupada en analizar los modos concretos en los que los efectos de las separaciones antes señaladas se cruzan, articulan entre sí, producen y retroalimentan

determinadas relaciones de dominación, control, jerarquía y poder entre hombres, mujeres y demás especies que habitan la tierra (Navarro y Gutiérrez, 2018, p. 35).

Al ser la estrategia por excelencia para llevar a cabo sus operaciones fundamentales de lo Uno sobre lo otro, esta violencia ocupa cada vez más espacio. Frente a momentos en donde esta violencia nubla nuestra posibilidad de ver algo distinto, de sentir algo distinto, de escuchar algo distinto, recordamos las aportaciones que desde la teoría y la práctica crítica se han realizado: Ante la violencia, siempre estamos resistiendo¹⁵. Recordamos que ninguna agresión va sin respuesta¹⁶. Este momento plagado de violencia nos invita a:

(...) pensar más allá de los límites de nuestras opciones (...) en un contexto determinado y opresor, debemos crear instrumentos teóricos y prácticos que nos ayuden a trazar estrategias donde quede claro que, cuando no hay otra opción a elegir, debemos ser capaces de transformar esta opción (...) si no hay otra opción, que ésta no nos mate, sino que mediante nuestra insurrección cotidiana nos resignifique. (Valencia, 2010, p. 11)

Los movimientos críticos diversos a lo largo de la historia en este contexto han sido capaces de poner en marcha respuestas frente a estas violencias y frente a los ejercicios de poder que constantemente se despliegan. Muchas veces estas respuestas han tenido que ver con desarrollar la capacidad de describir lo que está pasando, de caracterizarlo, de nombrarlo. Otra de las respuestas que la crítica ha puesto en marcha tiene que ver con mirar los efectos del poder de frente y poder describirlos de manera detallada. También es común dentro de la crítica frente al poder, enunciar, narrar, documentar y evidenciar las respuestas frente a las violencias: hacer un entramado de las respuestas frente a las violencias, permite evidenciar las formas en las que resistimos. ¿Cómo podemos pensar y dar sentido al presente? ¿Cómo describir el contexto de manera detallada para mirar al poder de frente? Y mucho más importante aún ¿Cuáles son las respuestas que las multitudes afectadas –esperanzadas– y críticas están poniendo en marcha en México frente al contexto de extrema violencia?

El contexto mexicano ha sido nombrado desde el poder como un contexto en donde se desplegó, desde el 2006, “la guerra contra el narco”. Así fue como el Estado mexicano encabezado en ese momento por Felipe Calderón abrió la puerta al despliegue amplio de violencia que en estas tierras hemos vivido. Bajo el entendido de la guerra contra el narco se han justificado y enmarcado las violencias en estos territorios. Frente a este Discurso desde el

¹⁵ El concepto de resistencia ha sido desarrollado desde diversas perspectivas. Para Michel Foucault la resistencia es inherente al poder, es decir, donde hay poder, hay resistencia. Foucault concibe la resistencia como una fuerza productiva y creativa que puede surgir en cualquier punto de una red de poder (Reinaldo, 2006).

¹⁶ Esta es una frase que ha ganado popularidad en las manifestaciones que en México se llevan a cabo en las calles frente a las diversas injusticias que nos desbordan. Es muy común escuchar esta frase en las marchas feministas en contra del sistema patriarcal.

poder, hay quienes enmarcan la estrategia de la guerra contra el narco, la guerra contra las drogas, bajo el concepto “capitalismo antidrogas” (Paley, 2008). El capitalismo antidrogas tiene que ver con la estrategia económica, por lo tanto, de poder, que ha desplegado el capital estadounidense en algunos países de América latina (como Colombia y México), en donde bajo el argumento antidrogas, pone en marcha estrategias sumamente violentas y dolorosas al interior de los países latinoamericanos, garantizando así un espacio controlado para que el capital estadounidense pueda beneficiarse. Como estrategia del capitalismo antidrogas, la guerra contra el narco, planteada desde el Estado en México y aumentada por los medios de comunicación masiva, ha implicado que hay unos buenos en contra de unos malos; ha planteado que los buenos luchan contra los malos. “Los buenos” en este escenario son los militares, los policías, el Estado; contra “los malos”, que son los narcotraficantes, los zetas y las maras.

Pareciera como si uno de los efectos de la violencia extendida tuviese que ver con separar a la población de la posibilidad de construir sentido en términos propios. La versión desde el poder es una que se ha impuesto como un argumento de verdad. Mirar, reconocer, reflexionar, nombrar, describir, entender con otras y otros, con *otres*, pareciera una respuesta frente a este contexto de violencia y el Discurso Dominante que sobre ella se ha hecho. Abrir espacio para la posibilidad de hacer sentido en medio de contextos de violencia exacerbada, es en definitiva una respuesta importantísima frente a la propia violencia.

Desde hace algunos años este contexto se ha ido explicando con aproximaciones críticas en medio de este contexto de violencia, explicaciones que desde lo general y lo macro puede orientarnos. La academia comprometida con transformar este contexto, ha dado explicaciones útiles y diversas en relación con el contexto. A continuación, haré un recorrido por algunas propuestas teórico-críticas-activistas desde las que es posible rescatar capacidad para nombrar, caracterizar y describir este contexto, así como para encontrar explicaciones otras, no desde el poder, sino desde una mirada crítica frente a la amalgama patriarcal-colonial-capitalista y que plantean opciones antipatriarcales, anticoloniales y anticapitalistas.

Sayak Valencia (2010) colabora con este contexto al nombrar y caracterizar las violencias que lo atraviesan a partir de su libro *Capitalismo gore*. Originaria de Tijuana, Valencia es filósofa lesbiana y transfeminista que provee a este contexto de un interesante aparato teórico con potencia explicativa. En su obra, Valencia recurre tanto a la filosofía, como a la poesía y a la experiencia personal para entretejer sentido. En las primeras páginas de su texto, escribe:

This is Tijuana

La nubosidad furiosa que es el Pacífico.
Un torso descuartizado repartido por la carretera en hora pico.
Cigarrillos incendiándose uno tras otro. Luces de la zona roja,
microscópicos universos. Metástasis arbórea.
Los narcos. El machismo. Silicone Land. Whores-Barbie's Factory.
Armas de alto calibre riéndose a carcajadas. This is Tijuana.
Irse y quedarse al mismo tiempo. Decir de otra manera que
todo es un eterno regreso. Trayectorias y mujeres irrevocables.
Violencia, tedio y cotidianidad sobregiradas. This is Tijuana
La palabra Welcome riéndose en mi cara. La palabra Welcome
significando simultáneamente que toda entrada es una salida. El
silencio que apuñala. El desierto que hierve. Los gritos migrantes
que estallan. This is Tijuana. (Valencia, 2010, p. 13)

Después de haber experimentado la violencia en su propio entorno, presenciar cómo una cabeza caía desde la cajuela de un coche en movimiento, Valencia se sintió interpelada a responder a la violencia que inundaba su ciudad natal, Tijuana, creando esta propuesta que genera sentido frente al sinsentido. Situándose en un espacio fronterizo, Valencia teoriza acerca de la frontera; acerca de este lugar que México ocupa como sitio fronterizo frente al Primer Mundo y desde el tercero, como sur frente al Norte.

Valencia explica cómo en el presente el neoliberalismo ha llevado a un extremo los objetivos capitalistas. El mandato que rige a la población mundial hoy en día es el consumo desmedido, la búsqueda constante de obtener más, la explotación, la expropiación y el deseo insaciable de acumular. Valencia afirma que, frente al mandato del hiperconsumo globalizado, hay efectos diferenciados en términos de quién está en el Norte Global y quien está en los sures. Desde el Norte viene el poder, el capital transnacional, la necesidad de expropiar, la importancia de beneficiarse de los intercambios desiguales con los sures, con los países tercerizados, minorizados. En los sures, el capitalismo neoliberal y su mandato de consumo *ad infinitum* toma también la forma híper-consumista en las subjetividades tercerizadas que tienen menos capacidad mercantil en comparación con quienes nacieron y habitan en el primer mundo.

Este mandato hiperconsumista, al lado de la poca capacidad de generar valor en el tercer mundo ha colaborado con la reinterpretación *gore* del neoliberalismo y sus mandatos:

Proponemos el término capitalismo *gore*, para hacer referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos. Con capitalismo *gore* nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como

precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necro-empoderamiento. (Valencia, 2010, p. 15)

De esta forma, Valencia reconoce los espacios fronterizos como lugares particulares, estados de excepción, en los cuales algunos sujetos precarizados desde el tercer mundo toman el discurso del capitalismo como una realidad deseable y lo ejecutan a través de prácticas *gore*, es decir, se empoderan y generan economía a través de la violencia. Esta es la violencia como estrategia de empoderamiento. A estas subjetividades Valencia las nombra *endriagas* y son justamente quienes han reinterpretado los mandatos hiperconsumistas desde la violencia. Los sujetos endriagos obedecen los mandatos tanto capitalistas como patriarcales dándole lugar en el presente mexicano, en las fronteras entre el primero y el tercer mundo a prácticas nunca vistas:

Sujetos que contradicen las lógicas de lo aceptable y lo normativo como consecuencia de la toma de conciencia de ser redundantes en el orden económico. Haciendo frente a su situación y contexto por medio del necro-empoderamiento y las necro-prácticas tráfugas y distópicas, prácticas *gore*. Convirtiendo este proceso en la única realidad posible y tratando de legitimar por medio del imperio de la violencia, los procesos de economías subsumidas (mercado negro, tráfico de drogas, armas, cuerpos, etc.). Acciones que reinterpretan y crean campos distintos a los válidos y que influyen en los procesos políticos, públicos, oficiales, sociales y culturales. (Valencia, 2010, p. 20)

El necro-empoderamiento como reinterpretación del neoliberalismo desde la violencia, tiene que ver con dirigir una violencia explícita y tajante hacia los cuerpos y convertirlos en productos de intercambio con valor mercantil. En este sentido, la vida importa solamente por su valor en el mercado.

Los cuerpos son concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo. (Valencia, 2010, p. 15)

Todo esto se origina desde lo que Valencia llama la *episteme de la violencia*, que tiene que ver con prácticas originadas en la violencia y que no guardan conexión con cómo se había interpretado previamente la realidad; de la mano del neoliberalismo, estas prácticas violentas fisuran la ética occidental y su discurso filosófico debido a las condiciones que se viven en la

actualidad. El capitalismo *gore* es el devenir de la unión entre la episteme de la violencia con el capitalismo.

Un agenciamiento perverso, que se afianza en la comercialización necropolítica del asesinato, evidenciando las distopías que traen consigo el cumplimiento *avant la lettre* de los pactos con el neoliberalismo (masculinista) y sus objetivos. (Valencia, 2010, p. 19)

La condición de posibilidad de estas realidades *gore* en el tercer mundo que devienen desde el maridaje entre neoliberalismo y violencia tiene que ver de acuerdo con Valencia con el estallido del Estado. Desde finales del siglo XX, el Estado ha tenido un lugar menos benefactor en comparación con su función en el pasado. Alejándose cada vez más del papel de benefactor que sostuvo en el pasado, en la actualidad el Estado se centra en conseguir objetivos que respondan a las demandas neoliberales de la globalización. Desde principios de los 90 el Estado ha abierto sus fronteras económicas, se ha interesado en la derrama económica que proviene del capital transnacional; esa es la política hacia el exterior. Hacia el interior de los territorios, el Estado toma un papel que controla y vigila a la población.

De igual manera, el Estado en la época neoliberal y la necropolítica que plantea, el maridaje de la violencia con el empoderamiento capitalista mantiene relaciones amalgamadas con el narco, el crimen organizado, las mafias, dando lugar a la Narco-nación:

En la Narco-nación la mafia se entreteje con el Estado y cumple (o financia) muchas de las funciones de aquél, creando un entramado indiscernible y difícil de impugnar de forma eficaz (...) la Narco-nación no es un fenómeno reciente, por el contrario, ha sido un proceso largo y complejo (...) una amalgama narco-política que se ha radicalizado en la última década y que mantiene enfrentados al gobierno y al crimen organizado en la contienda por el monopolio del poder (...) (Valencia, 2010, p. 34-35)

La propuesta de Valencia es sumamente interesante, pues desde tiempos muy cercanos a la declaración desde el Estado de la guerra contra el narco, desde el 2010 fue capaz de proveer de una lectura interesante del contexto desde la necropolítica, reconociendo la amalgama entre violencia y capital y reconociendo también la amalgama del Estado con las economías criminales, es decir, planteando fronteras permeables entre lo legal y lo ilegal.

Desde Valencia, es posible rescatar el aspecto geopolítico que habla de la importancia en este presente de la localización con implicaciones geográficas y políticas; el aspecto *gore*, que habla de la realidad mexicana en términos necropolíticos; el capitalismo interiorizado en los sujetos periféricos y tercermundistas y de esta forma el triunfo del mandato capitalista ejecutado a través de los medios más violentos. La claridad de que la metáfora del empoderamiento dis-funciona fuera de lo legal y recurre a la economía de la violencia en medio

de sociedades formalmente democráticas: “el capitalismo gore es consecuencia directa del devenir del capitalismo primermundista, derivado en globalización” (Valencia, 2010, p. 57).

Otra de las propuestas teórico-críticas para aproximarnos a caracterizar, describir y nombrar este contexto es la de Rita Laura Segato, autora que construye una explicación del contexto desde la frontera norte de México. Originaria de Brasil y especialista en antropología, Segato se acerca a estudiar la violencia de género desde 1993 cuando la ciudad de Brasilia le encarga una investigación al respecto. A partir de *Las Estructuras elementales de la violencia*, Segato (2003), desarrolla potentes explicaciones en relación a los ejercicios de violencia sexual que ejercen hombres violadores sobre las mujeres que violan. Las explicaciones que desde entonces Segato ha propuesto, tienen que ver con el aspecto simbólico de la violencia, afirmando que la violencia sexual hacia las mujeres tiene un componente simbólico fundamental, más allá de lo que de manera tradicional se considera en las explicaciones de la violación. Al tener un componente simbólico fundamental, la violencia hacia las mujeres tiene un componente social importantísimo.

En 2006, Segato fue convocada como antropóloga, por encargo¹⁷, a Ciudad Juárez, en el norte de México para realizar una investigación sobre los asesinatos de mujeres en la región. El primer acercamiento de Segato al contexto de los asesinatos de mujeres se dio a través del trabajo cinematográfico documental *Señorita extraviada* (2001), dirigido por Lourdes Portillo. Este documental es uno de los primeros estudios de investigación crítica, presentado en formato audiovisual, sobre los feminicidios en la región:

Recordé, una vez más, la frase que me estuvo rondando desde el día en que el documental *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo introdujo el tema en mi vida: «Descíframe o te devoro», «Descíframe-o-te-devoro». (Segato, 2016, p. 54)

A partir del documental *Señorita extraviada*, Segato se aproxima al contexto que se desbordó de cuerpos de mujeres asesinadas en Juárez. En *Señorita Extraviada*, se presenta el trabajo periodístico comprometido de Diana Washington y Sergio González Rodríguez, quienes poniendo en cuestión los Discursos Dominantes que se enunciaron frente a estos crímenes, ya habían engarzado interesantes explicaciones de estos asesinatos en la región, hipotetizando sobre posibles autores y personajes implicados y haciendo referencia a las pugnas económicas y políticas que abrieron la puerta a estos asesinatos. Tomando en cuenta las explicaciones de *Señorita Extraviada* y luego de realizar su trabajo etnográfico en Ciudad Juárez, Segato brinda explicaciones a los asesinatos de mujeres de manera regional,

¹⁷ Segato ha nombrado en repetidas ocasiones que luego de que la convocaran a diversos contextos de investigación “desde fuera” nombra este estilo de antropología, cuando es por invitación, “por encargo”.

inaugurando al mismo tiempo una potente explicación frente a los asesinatos de mujeres en América Latina.

En *La Guerra contra las mujeres* (2016), Segato describe este contexto a partir de lo que nombra *nuevas formas de guerra*:

Las nuevas formas de la guerra, caracterizadas por la informalidad, se despliegan hoy en un espacio intersticial que podemos caracterizar como paraestatal porque se encuentra controlado por corporaciones armadas con participación de efectivos estatales y paraestatales. En esa esfera de paraestatalidad en franca expansión, la violencia contra las mujeres ha dejado de ser un efecto colateral de la guerra y se ha transformado en un objetivo estratégico de este nuevo escenario bélico. Las guerras actuales se han transformado de forma sustantiva. No se destinan a un término y su meta no es la paz, en cualquiera de sus versiones. El proyecto de la guerra es hoy, para sus administradores, un proyecto a largo plazo, sin victorias ni derrotas conclusivas. Casi podría decirse que el plan es que se transformen, en muchas regiones del mundo, en una forma de existencia.

(Segato, 2016, p. 57)

En los sures latinoamericanos, las nuevas formas de guerra tienden a extenderse y a convertirse en las nuevas formas de existencia al ser éstas, formas novedosas¹⁸ de generar economía en el neoliberalismo actual desde el Norte global. En la fase apocalíptica del capital, como Segato la nombra, las potencias históricamente imperiales, entre las cuales destaca la figura de los Estados Unidos, han experimentado una pérdida de control sobre la economía, de esta forma se aferran a las guerras y la violencia, como última forma de dominio que asegure el ingreso de capital a sus territorios. Las nuevas formas de guerra son guerras implementadas desde las potencias imperiales y en el proceso de buscar enriquecer o inyectar estas economías, ejercen despojo y violencia en los territorios en donde estas formas novedosas son desplegadas. Referente al contexto histórico en el que se enmarcan las nuevas formas de guerra Segato explica (2016):

Estos son cambios consonantes con una economía de mercado global, en una modernidad tardía, en medio de ciclos críticos del capitalismo cada vez más frecuentes, con inestabilidad política, decadencia de la «democracia real» y una creciente porosidad de los Estados y de los territorios nacionales que administran. El contexto de ese cambio de la guerra, que ya no responde al conflicto convencional entre Estados nación característico de las conflagraciones del siglo XX, es también el del cambio de muchas otras dimensiones de la vida: la territorialidad, la política, el Estado, la economía y el propio patriarcado. (pp. 59-60)

¹⁸ Al usar la palabra nuevas, Segato no está implicando la deseabilidad que en general se relaciona con lo novedoso. Al decir nuevas, tampoco se implica en ellas un marco institucional que las regule.

Con Segato se puede afirmar que el neoliberalismo, a la par de implicar cambios políticos y económicos, también implica cambios en las formas en la que se despliega la guerra en la actualidad dando origen a las nuevas formas de guerra y configurando a países del tercer mundo dentro de estos marcos. La informalidad en las nuevas formas de guerra y la pedagogía de la crueldad, son centrales en estas guerras contemporáneas. Informales pues estas no son declaradas de manera oficial por los contendientes, no tienen un inicio y un término temporal definidos y tampoco están delimitadas a espacios geográficos específicos. En estas, la crueldad es central y se dirige “contra aquellos que no juegan el papel de antagonistas armados — mujeres y niños— en los enfrentamientos” (Segato, 2016, p. 57); los contendientes: no comportan ni uniformes ni insignias o estandartes, ni territorios estatalmente delimitados, ni rituales y ceremoniales que marcan la declaración de guerra.

La informalización de la guerra y su crueldad se relacionan con el aspecto simbólico tan importante en la propuesta de Segato. En medio de la informalidad, pareciera que estas guerras requieren de una convención o código que sea capaz de “afirmar la capacidad letal de las facciones antagónicas” (Segato, 2016, p. 60). Al ser informales, quienes contienden necesitan un código, una convención para comunicarse. En las nuevas formas de guerra, la convención y el código son la crueldad sobre los cuerpos. Irrumpe y se inscribe una violencia que tiene tintes nunca vistos. Esta violencia no irrumpe en el contexto de forma generalizada y aleatoria, se dirige hacia ciertas subjetividades, ciertos cuerpos, que pueden significar este mensaje de maneras concretas; pareciera que el mandato para las facciones que pugnan en las nuevas formas de guerra es: “escribirás tu crueldad sobre los cuerpos de las mujeres, así demostrarás tu capacidad letal”. Este aspecto de código, de mensaje a decodificar, es lo que Segato ha nombrado “la escritura en el cuerpo de las mujeres”.

¿Por qué las mujeres y por qué a través de formas sexualizadas de agresión? De acuerdo con Segato (2016) “es en la violencia ejecutada por medios sexuales donde se afirma la destrucción moral del enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de un documento formal de rendición” (p. 61). De esta manera, en las nuevas formas de guerra, el cuerpo de la mujer, entendido como cuerpo “generizado”, se convierte en el bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del enemigo. Mensajes crueles sobre los cuerpos de las mujeres que se dirigen a la facción antagónica para ejercer control sobre los territorios.

En el momento actual, de acuerdo con Segato (2016), los territorios están dados por los cuerpos: “la jurisdicción territorial ahora es el propio cuerpo, sobre el cuerpo y en el cuerpo, que debe es el bastidor en el que se exhiben las marcas de pertenencia” (p. 67). Con Segato se inaugura dentro de estas formas novedosas una territorialidad en red: los cuerpos se presentan

como una forma contemporánea de entender los territorios, así, en las nuevas formas de guerra los territorios sobre los que se pugna el poder, son los cuerpos. Cuando el territorio se define por los cuerpos, el poder se inscribe en ellos para someter ese territorio; es como si, al dominar los cuerpos, se dominara el territorio. De esta manera, el cuerpo se convierte en el territorio de la guerra.

¿Y quiénes escriben este dominio con crueldad sobre los cuerpos? Los contendientes en pugna en las nuevas formas de guerra son:

(...) facciones, bandos, maras, patotas, *gangs*, grupos tribales, mafias, mercenarios corporativos y fuerzas paraestatales y estatales de varios tipos incluyendo a los agentes de la “seguridad pública” en el ejercicio de su discrecionalidad en Estados cuya “duplicidad” creciente ya no se disimula. (Segato, 2016, p. 60)

En medio de la proliferación de actores que pugnan el poder, se vuelve de suma importancia mostrar la pertenencia a tal o cual facción, por lo tanto, se espectaculariza la diferencia. Esta espectacularización implica marcar, hacer evidente quién pertenece a qué grupo, por lo tanto, los cuerpos en donde las facciones enemigas inscriben su poder están marcados a manera de firmar el mensaje. Esta faccionalización y las diferencias espectacularizadas recurren al emitir sus mensajes a formas que se encuentran por fuera de los campos de la legalidad. Lo que en la actualidad pugnan estas facciones, es el poder sobre los territorios a través de los cuerpos. La espectacularización de la violencia tiene que ver entonces con un carácter simbólico.

De acuerdo con Segato (2016), es posible reconocer en los contextos latinoamericanos dos realidades: una Primera Realidad que es el Estado que se considera democrático y que funciona dentro de los parámetros de la ley y una Segunda Realidad que se escapa de las normativas de la ley y que no es posible reconocer a simple vista.

En la primera realidad estaría:

(...) todo aquello regido por la esfera del Estado, todo aquello declarado al Estado, visible en las cuentas de la nación y en las páginas de Internet de la “Transparencia en gestión pública”: las propiedades inmuebles residenciales, comerciales e industriales compradas o heredadas; los impuestos recaudados; los sueldos públicos y privados, los pagos «en blanco»; todo lo producido y comercializado; las empresas, sociedades de lucro y ONG registradas, etc. Para su protección, ese universo cuenta con las fuerzas policiales y militares, instituciones y políticas de seguridad pública, sistema judicial y carcelario que protegen ese caudal legítimo, legal. (p. 74)

La Segunda Realidad o Segundo Estado lo describe de la siguiente forma:

En el subsuelo de ese mundo se encuentra el Segundo Estado (Segato, 2006) que hoy prefiero llamar Segunda Realidad es una realidad especular con relación a la primera: con monto de capital y caudal de circulante probablemente idéntico, y con fuerzas de seguridad propias, corporaciones armadas ocupadas en proteger para sus “dueños” la propiedad sobre la riqueza incalculable que en ese universo se produce y administra. (Segato, 2016, p.75)

Ambas realidades están, de acuerdo con Segato, interconectadas: la Primera Realidad contiene en su accionar, un desdoblamiento, una duplicación. Esta duplicación implica un permanente accionar estatal y paraestatal y en este sentido la expansión creciente de un escenario bélico, que como se explicó antes “se expresa de forma particular en la violencia ejercida sobre el cuerpo de las mujeres” (Segato, 2016, p.79). La Segunda Realidad es toda ella operada por un Segundo Estado.

Segato construye una explicación que se refiere a la guerra desde un lugar distinto de lo que se planteó con el Discurso Dominante de la guerra contra las drogas. Del trabajo de Segato, se puede rescatar la propuesta de las nuevas formas de guerra como una manera de actuar dentro de este contexto histórico y económico, que surge como consecuencia de una reestructuración neoliberal del mundo; “la guerra aflora y se vuelve conspicua como la materialidad última e irreductible horizonte de toda política, es decir, como la política por otros medios” (Segato, 2016, p. 58).

Esta política por otros medios busca el control territorial de las facciones que se encuentran en pugna por obtener el poder. La forma de controlar los territorios en la actualidad es controlando los cuerpos de todo aquello que no está en el poder e inscribiendo mensajes violentos en ellos con firmas reconocibles, como forma de obtener reconocimiento de sus pares en medio de la misma guerra. Las nuevas formas de guerra inscriben sus mensajes descarnados sobre los cuerpos de las mujeres como sitio en el cual reiterar la victoria sobre el enemigo. De este modo, sobre las mujeres caen los efectos más descarnados en este contexto.

Otra de las aportaciones de interés para leer el contexto que se vive en México en la actualidad es el trabajo de la socióloga Mina Lorena Navarro. Navarro hace una interesante propuesta que tiene que ver con su trabajo en relación a conflictos socioambientales¹⁹ en México en la actualidad:

En los últimos veinte años destaca la manera en que se han extendido y profundizado los conflictos socio-ambientales en toda América Latina, debido al impulso de diversos proyectos ligados a una renovada estrategia de despojo por parte del capital en su incesante

¹⁹ Para una explicación detallada de qué se entiende por conflicto socioambiental, así como de los actores que pugnan en estos conflictos en el apartado “México extractivista” de este mismo capítulo.

voracidad por subsumir cualquier ámbito que no se encuentre plenamente ceñido o regulado por los ordenamientos de la producción de valor. (Navarro, 2015, p. 19)

La aproximación de Navarro se posiciona como sumamente interesante pues al construir un bagaje teórico – crítico explicativo para enmarcar y explicar las causas, efectos y resistencias en los mencionados conflictos, desarrolla claves que pueden colaborar con leer de manera más amplia el contexto mexicano presente. Expondré a continuación algunas de las claves que Navarro propone y que pueden ser útiles para caracterizar el México contemporáneo.

Navarro (2023) afirma que es posible leer el presente mexicano a partir de un ascendente ciclo de conflictividad socioecológica. En esta conflictividad hay una pugna desde los entramados comunitarios como procesos de resistencia, defensa y reapropiación de la riqueza social contra las políticas de despojo y cercamiento neoliberal (Navarro, 2015):

Los entramados comunitarios son sujetos colectivos de muy diversos formatos y clases con vínculos centrados en lo común y espacios de reproducción de la vida humana, no directa ni inmediatamente ceñido a la valorización del capital.

(Gutiérrez citado por Navarro, 2015, p. 19)

De acuerdo con Navarro (2015), los conflictos socio-ambientales implican el choque de los entramados comunitarios con las lógicas del capital-Estado o el Estado-mercado que marca los modos heterónomos de apropiación. Es interesante cómo Navarro pone en un continuo que concatena el Estado con el capital, generando el concepto Estado-mercado o capital-Estado. Desde este poder concatenado, en la actualidad todo lo que históricamente ha formado parte de lo común es capturado; de este modo, lo común es expropiado para producir y reproducir lógicas y prácticas de dominación.

Para reconocer y nombrar las formas en las que el capital-Estado expropia lo común, Navarro propone la noción de despojo múltiple. El despojo múltiple toma forma en la actualización contemporánea de la acumulación originaria, el movimiento primigenio de separación de los productores de sus medios de producción. El despojo, como su nombre lo indica, está íntimamente relacionado con la violencia y ambos sirven al capital-Estado:

En este proceso de disociación destacan de modo particular los métodos violentos y el uso de la fuerza pública del Estado para la producción de los cimientos de una nueva forma de organización de la vida social (...) sólo a través del despojo, el robo, el fraude, la humillación, el asesinato y el trabajo esclavo se puede explicar el drástico pasaje de un orden social a otro. (Navarro, 2015, p. 32)

De acuerdo con Navarro, el despojo múltiple, un despojo neoliberal, tiene que ver con el cambio de diversas políticas económicas que México ha adoptado desde inicios de los años 90 y que conforman una ofensiva extractivista:

Estas medidas son parte crucial de la ofensiva extractivista y del ciclo de despojo neoliberal que toma gran fuerza con la firma del Tratado de Libre Comercio y con las reformas constitucionales de 1992 al artículo 27 constitucional, dando por concluido el reparto agrario y modificando el régimen relativo a la propiedad comunal y ejidal. (Navarro, 2023, p. 206)

Esta ofensiva extractivista, que implica la expansión del capitalismo y sus distintos procesos de separación, se ha intensificado en las últimas tres décadas en todos los países de América Latina (Machado citado por Navarro, 2023). Esta ofensiva implica en la actualidad el control, acceso y gestión de aquellos territorios y medios de existencia que han garantizado históricamente el sustento y hecho posible la reproducción de la vida humana y no humana (Navarro, 2023) a través del uso reiterado de la violencia. En un contexto de despojo múltiple, como forma contemporánea de la acumulación originaria, impulsado por la ofensiva extractivista que se inauguró en México al inicio de los años 90, la violencia se presenta en este contexto como un continuo.

De acuerdo con Navarro (2015) el *continuum de violencia* puede ser entendido como:

(...) la variedad de estrategias empleadas para realizar el despojo, que podrían leerse como una suerte de continuum en el que la violencia –tanto material como simbólica– va *in crescendo* a medida que se pasa de una figura a otra, develando poco a poco la verdadera naturaleza del Estado como la forma política del capital. (p. 48)

En un esfuerzo por mostrar este *continuum* de violencia, Navarro genera junto con Composto (Composto y Navarro citados por Navarro, 2015) la siguiente imagen que expresa que esta continuidad de la violencia comienza desde lo legal-institucional, y se orienta hacia formas cada vez más explícitamente violentas. Las últimas tres estrategias del *continuum* antes mostrado representan un progresivo corrimiento del Estado hacia el uso del monopolio legítimo de la violencia, hacia una posición de guerra contra el enemigo interno, que se expresa en su construcción simbólica como tal y en su eliminación física en los casos más extremos.

1. Legalidad institucional
2. Consenso y legitimidad
3. Captura y cooptación
4. Disciplinamiento y normalización
5. Criminalización de la protesta
6. Represión
7. Militarización y contrainsurgencia. (Navarro, 2015, p. 48)

Aunque Navarro, no desarrolla en demasía la noción de guerra, la reconoce y expresa: “la guerra ha operado como un mecanismo de dominio muy importante, no obstante, a diferencia de otros momentos de la historia del capital, actualmente se enfrentan nuevas modalidades” (Navarro, 2023, p. 200). Aunque no menciona a Segato, Navarro reconoce la novedad en estas nuevas modalidades de la guerra. Desde este carácter novedoso, las expresiones difusas y fragmentadas de la guerra aparecen como si fueran situaciones excepcionales, desarticuladas entre sí, pero en conjunto hacen parte de una misma lógica estratégica del capitalismo.

El trabajo de Navarro es importante porque reconoce al neoliberalismo como una estrategia que desde el capital-Estado ejerce una renovada ofensiva extractivista sobre los territorios de este país. Ofensiva extractivista que pone en funcionamiento un continuo de violencia que comienza desde lo legal y se dirige hacia formas no necesariamente enmarcadas a partir de la legalidad, como la represión. Es en este contexto de despojo y violencia, reconocido por Navarro (2023), donde se despliega una guerra renovada, difusa y fragmentada, dirigida al enemigo interno, cuyo objetivo es atacar lo común para expropiar valor.

Finalmente, al leer el contexto que nos convoca desde este presente, el trabajo de Dawn Marie Paley resulta también sumamente interesante. Originaria de Canadá, Paley habita en geografías mexicanas desde hace algunos años. La autora hace una crítica a las políticas que se erigen Dominantes desde Estados Unidos. Su interés ha tenido que ver con nombrar, describir y analizar los efectos que tienen las políticas transnacionales que, viniendo de Estados Unidos, se imponen sobre los países latinoamericanos.

Al estudiar los conflictos armados en América Latina, Paley analiza la función y las formas de aquello que ha sido nombrado desde el poder como guerra contra el narco:

La guerra contra el narcotráfico ha sido contada a través de portadas de revistas, miles de artículos y una proliferación de libros e informes. La mayoría de estos trabajos da la impresión de que México está experimentando un conflicto de fuerzas estatales contra cárteles de la droga, en el cual a veces los cárteles pelean con otros cárteles, y si muere gente inocente, se les denomina daño colateral. (Gutiérrez citado por Paley, 2020, p. 12)

A partir de su trabajo Paley (2020) invita a dejar de pensar los conflictos armados en los países latinoamericanos como guerra contra el narco; invita a dejar de usar los Discursos que vienen desde el poder, sea del Estado mexicano o estadounidense, a dejar de usar las mismas palabras de siempre para expresar la guerra: guerra entre cárteles, crimen organizado, narcotráfico y plantea un cambio de paradigma explicativo que deje atrás conceptos útiles a la dominación. Su propuesta académica-activista tiene que ver con realizar una lectura crítica a

lo que ha sido nombrado guerra desde el Estado, reconociendo el discurso oficial como un discurso despolitizado e impuesto sobre la población mexicana.

Paley propone que la guerra contra las drogas puede ser entendida como una *guerra neoliberal* que asegura las condiciones para la proliferación del capital en su forma actual (Gutiérrez citado por Paley, 2020). Al decir guerra neoliberal se pone énfasis en la palabra que adjetiva el sustantivo, se pone énfasis en el aspecto neoliberal de la guerra. Paley (2020) traza la guerra neoliberal en México desde finales de 2006 y desde entonces ésta ha implicado:

Confusión, despolitización de la violencia, militarización estatal y una forma ampliada de contrainsurgencia contra todo aquello que se oponga a (o se interponga con) los ciclos ampliados de acumulación del capital y sus procesos conexos de concentración de la riqueza material. (p. 22)

¿Cómo llegamos a este momento neoliberal? ¿Qué condiciones han contribuido para que la guerra neoliberal se consolide en México? El México posrevolucionario puso en marcha un modelo económico de sustitución de importaciones (ISI) durante 40 años (de los años cuarenta a los ochenta) que fue parte de la tradición proteccionista del Estado y de las políticas que contribuyen desde el Estado a garantizar el bienestar de los trabajadores. Este modelo estatal se basó en ideales institucionales-revolucionarios que eran los del partido imperante en esa época. Luego, desde finales de los 80 y principios de los 90, el mismo partido que había gobernado México desde la posrevolución, cambió su estrategia: a manos de un gobierno tecnócrata, se realizó una transición desde la tradición previamente proteccionista, hacia un Estado neoliberal (Paley, 2020).

Paley (2020) explica cómo en la actualidad, los aparatos productivos y de acumulación están englobados en un solo mercado, es decir, están globalizados. En este mercado global la riqueza se genera a partir de inversiones que buscan la mayor remuneración posible desde los sectores privilegiados, la élite transnacional. En la economía globalizada, el capital transnacional es la fracción dominante o hegemónica del capital que a escala mundial ha ido desplazando a las élites tradicionales y a las oligarquías locales. Las empresas transnacionales, con operaciones globales, han ganado peso a través de políticas nacionales y mundiales de ajuste neoliberal, la emergencia de nuevas tecnologías de producción y logística, y los nuevos aparatos financieros.

El papel del Estado en esta economía global se ha transformado en exceso; en la actualidad el Estado hace una labor de mediación política de los procesos de acumulación del capital:

El papel central del Estado hoy en día es como garante de la propiedad privada y como institución que establece y mantiene modos de gobernanza que garantizan las bases materiales para la acumulación. Dichos modos de gobernanza no son homogéneos, dependen del posicionamiento histórico de cada Estado dentro del sistema capitalista y del sistema colonial. (Paley, 2020, p. 26)

Esto no es particular de México, el neoliberalismo ha sido adoptado política y económicamente como tendencia dominante mundial desde 1980. Esta fase actual del capitalismo tiene una cara pública doble. Por una parte, implica el libre comercio y la eliminación de aranceles (lo que ha sido “vendido” a la población como un aspecto positivo). Por otra, ha implicado de manera alarmante la transformación de lo público en privado y la creación de Estados al servicio de los intereses del capital global. Con el neoliberalismo han tenido cada vez más espacio e importancia las nuevas tecnologías de comunicación, se ha desarrollado una infraestructura bancaria global, se han generado complejas redes de logística internacional y se ha acrecentado la hegemonía del sector financiero global (Paley, 2020).

Las condiciones históricas que le abrieron las puertas al neoliberalismo en América Latina se dieron después de la guerra fría. La guerra fría implicó conflictos bélicos que tenían justificación en la amenaza comunista a las sociedades democráticas y capitalistas. Ésta se presentó como una forma de contener proyectos alternativos que podrían haber estorbado a la expansión del capital. De este modo, los comunistas o subversivos —sindicalistas, pueblos indígenas, la teología de la liberación, los grupos guerrilleros e insurgentes, y estudiantes organizados— fueron los sujetos perseguidos durante esos tiempos. De acuerdo con Paley (2020) “hoy queda claro que lo que hicieron estas guerras fue garantizar las condiciones para regímenes políticos y económicos capitalistas de rasgos coloniales, y así preparar la instalación del neoliberalismo de país en país” (p. 23). En 1996 se firmaron los tratados de paz en América Central, lo que puso fin a la guerra fría. Estos tratados de paz, al abrirle la puerta al neoliberalismo, pueden ser considerados neoliberales.

Desde lo imperante del neoliberalismo actual ha habido un cambio de discurso sustituyendo las nociones anticuadas de comunistas o subversivos tan comunes en la guerra fría, por las nociones de narcotraficantes, mareros, miembros de la delincuencia organizada, o civiles asesinados por error o confusión. La guerra dejó de ser exclusivamente represiva hacia una determinada población para transformarse en una guerra neoliberal, dirigida también hacia sectores específicos. En la Guerra neoliberal:

El Estado trata de mantener el control de la población a través de la burocracia y la ley, pero cuando la población desborda los límites prescritos de acción ciudadana a través de

prácticas insurgentes, o formas comunitarias o comunitario-populares, la violencia es desplegada para asegurar el control social y para garantizar nuevas inversiones. (Paley, 2020, p. 28)

De esta manera, la violencia es desplegada en la actualidad para asegurar el control social y territorial por parte de las fuerzas estatales y paramilitares. Se hace evidente que, la violencia sirve al objetivo más amplio de control social. Este control social es útil de manera multifactorial hacia varios actores: es útil para el gobierno, o como lo llama Navarro (2015) el capital-Estado, es útil también al crimen organizado y a los proyectos de infraestructura ya que debilita la resistencia a la militarización o a las políticas de austeridad destruyendo paulatinamente la organización social que posibilita la autonomía colectiva (Paley, 2020). Con esta reestructuración del Estado hacia lo neoliberal, la apertura hacia mercados transnacionales en detrimento de la producción interna y el control social ejecutado a través de la violencia, asistimos en la actualidad a la “la creación de un mundo político que surge como proyección de las reglas y requerimientos del mercado” (Paley, 2020, p. 28).

Este cambio del mundo político hacia lo neoliberal ha sido radical y difícil, ha requerido una guerra. Como señala Paley (2020), el neoliberalismo como política económica imperante ha generado pobreza de manera estructural, concentrando la riqueza en manos de pocos. Detrás de una serie de políticas económicas que se presentan como inevitables y necesarias, yace el contenido ideológico del neoliberalismo: la disputa por la riqueza material. Paley (2020) afirma que “en ningún lado el neoliberalismo ha sido implementado de forma más amplia o con efectos más profundos que en México” (p. 32) esto tiene que ver con cómo el Estado mexicano ha protegido los intereses del capital global, las formas de guerra, los ejercicios de la violencia aquí desplegada y la intensificación de la contrainsurgencia.

Recogiendo las aportaciones de Paley es posible rescatar las siguientes claves: en México, y en muchos países latinoamericanos lo que se nombra desde el poder guerra contra las drogas, ha sido desplegada para justificar la militarización y el despojo al interior de esos países. El capitalismo antidrogas es una de las principales estrategias desde las potencias económicas para activar su economía. De esta manera, la guerra neoliberal está ligada a la expansión y la consolidación del mundo político neoliberal en las Américas desde 1996 hasta el presente, en la que la supuesta lucha por el orden y contra la criminalidad es en realidad una guerra contra el pueblo al servicio del capital.

En tiempos de democracia formal, la guerra neoliberal se presenta como una confusa no-guerra (como una lucha contra el crimen) despolitizada que tiene las siguientes características:

Confusión de perpetradores:

miembros del estado, personas ligadas al crimen organizado, redes criminales y también individuos no organizados

Ampliación de la categoría insurgente:

incluir sectores cada vez más importantes de la sociedad

(no es por ideología o por ser un grupo de izquierda armado)

Despliegue de un complejo de violencia:

Destrucción y exhibición pública de cuerpos hasta la desaparición de personas

Desaparición sin función de inteligencia y sin las cárceles y centros de detención.

(Paley, 2020, p. 28)

La guerra neoliberal en México ha implicado que la renovada forma de capitalismo se instaure y las empresas transnacionales disfruten de seguridad jurídica confiable y de un ambiente propicio para la inversión (Paley, 2020). De este modo, la guerra neoliberal está alineada con procesos de acumulación originaria renovada o despojo múltiple tal y como lo nombra Navarro (2015).

Aunque no todas las violencias ligadas a la guerra neoliberal favorecen a la expansión de capital, como tendencia, la guerra ha favorecido a grupos ligados al capital transnacional a un costo sumamente elevado para comunidades, familias, migrantes y pequeños y medianos comerciantes. (Paley, 2020, p. 42).

De Paley es sumamente interesante la clara invitación que hace a no considerar este contexto desde lo que ha nombrado el poder y la propuesta que hace de conceptualizar el capitalismo como antidrogas y esta guerra como neoliberal. También es importante rescatar las estrategias que se despliegan en este contexto desde el poder como parte de esta guerra: la confusión de perpetradores, la ampliación de la categoría insurgente y el despliegue de un complejo de violencia dirigida hacia la población en general.

A partir de estas cuatro potentes lecturas críticas del contexto mexicano, es posible extraer un destilado de sentido, un hilo de significado que nos permita construir imágenes poderosas sobre las violencias que, desde 2006, han desbordado con mayor intensidad el presente mexicano.

Con Sayak Valencia (2010) el presente mexicano habla del capitalismo en la actualidad, el capitalismo exacerbado: neoliberal. El capitalismo neoliberal recurre a la economía de la violencia para operar. El Norte global quiere expropiar, una vez más como a lo largo de la historia, a los sures globales. Los sures globales como eternos espacios para la extracción y beneficio del capital del Norte. En el tercer mundo, atendemos en estos tiempos neoliberales, al derramamiento de sangre injustificado. Estas son las reinterpretaciones *gore* del

neoliberalismo en estas geografías. Así, atendemos al necro-empoderamiento en ésta: la narcónación.

Con Rita Segato (2006) se sitúan las fronteras, como lugares de excepción. En el encuentro entre el Norte y el Sur, se atienden a las nuevas formas de la guerra; experimentamos la guerra como la política por otros medios. En éstas, las guerras no tienen como fin último la paz. Las nuevas formas de guerra no plantean un término, pues al suceder, buscan seguir asegurando ingresos seguros al capital. En estos contextos hay dos realidades, la realidad se desdobra entre la legalidad y la ilegalidad. Las nuevas formas de guerra expresan su crueldad sobre los cuerpos en general, y de manera especialmente exacerbada, sobre los cuerpos de las mujeres. En el presente atendemos cómo los cuerpos, son los territorios en donde se inscribe el poder.

Con Mina Navarro (2015) desde las conflictividades socio-ambientales, se observa cómo el poder sigue inscribiéndose, como desde hace 500 años, también sobre los territorios. En estos renovados ciclos neoliberales, continúa el despojo, un despojo múltiple que se despliega a partir de la ofensiva extractivista. Se atiende a la guerra como lógica estratégica del capitalismo. Se atiende al capital-Estado, al Estado-mercado, que ejerce poder sobre quienes siempre han sostenido la vida. El presente, habla de los choques entre las lógicas extractivas neoliberales y las lógicas que buscan procurar, preservar y sostener la vida. Frente a las violencias desplegadas, frente al despojo múltiple, los entramados comunitarios siguen apostando por re-tejer lo común.

Con Dawn Paley (2020) se sabe que desde el poder se ha dicho que en México la violencia que vivimos es efecto de la guerra contra el narco. Ésta es la estrategia puesta en marcha desde los Estados Unidos en algunos países latinoamericanos para obtener beneficios para su capital transnacional. La etiqueta antidrogas es una estrategia capitalista que ha inaugurado la guerra neoliberal contra el pueblo. En este contexto, se produce una confusión de perpetradores y se amplía la categoría de insurgente. Nos preguntamos, entonces, si los buenos son realmente los buenos y los malos, realmente los malos. El despliegue del complejo de violencias se dirige al pueblo mexicano para beneficiar a los capitales transnacionales. Esta es una guerra neoliberal para la expansión del capital.

El neoliberalismo exacerbado y extractivo, busca explotar, expropiar, extraer, ejercer control sobre, ganar: ganar dinero, ganar poder, ganar territorio. En esta fase capitalista neoliberal, desde el poder y con perpetradores confusos, se recurre a la violencia como estrategia: se recurre a lo necro. En el presente, se recurre a la violencia para beneficiar a los poderosos; para obtener el máximo beneficio económico posible. Se recurre a la violencia como

un continuo, como un complejo. La violencia en su máxima expresión implica la muerte: la necropolítica recurre a la muerte para ejercer poder. Atendemos en el presente a una necropolítica neoliberal que recurre a la muerte para ejercer poder y obtener el mayor beneficio económico. De esta manera, propongo el término “necro-neoliberalismo” para hacer referencia a este régimen necropolítico que busca beneficios económicos en este tiempo de exacerbación neoliberal. El necro-neoliberalismo es un sistema económico-político que busca explotar, expropiar, extraer “el máximo beneficio de” -el máximo beneficio de los cuerpos, el máximo beneficio de los territorios-. De este modo, sus violencias se dirigen sobre los cuerpos y se dirigen sobre los territorios.

De la mano de esta propuesta, los planteamientos que provienen desde los feminismos comunitarios se presentan a lugar. Desde el feminismo comunitario se ha propuesto el entretejido del cuerpo con el territorio. Lorena Cabnal originaria de los pueblos *Maya Q'eqchi'* y *Xinka*, feminista comunitaria territorial ha propuesto, en diálogo con feministas comunitarias de otros pueblos y territorios, el concepto territorio-cuerpo.

Desde las propuestas de los feminismos comunitarios, se invita a considerar al cuerpo como primer territorio de defensa. La recuperación del cuerpo implica para las feministas comunitarias promover la vida en dignidad desde este lugar concreto. Implica también reconocer las resistencias históricas desde el cuerpo y su dimensión transgresora, transformadora y creadora:

Recuperar el cuerpo para defenderlo del embate histórico estructural que atenta contra él, se vuelve una lucha cotidiana e indispensable, porque el territorio-cuerpo, ha sido milenariamente un territorio en disputa por los patriarcados, para asegurar su sostenibilidad desde y sobre el cuerpo de las mujeres. (Cabnal, 2010, p. 22)

A la par de recuperar la dimensión corporal, las feministas comunitarias defienden también la recuperación y defensa de la tierra, pues éste ha sido el espacio concreto en donde se manifiesta la vida de los cuerpos (Cabnal, 2010, p. 23). La dimensión tierra expresa:

(...) cómo se estructura hoy la explotación de los territorios bajo modalidades neo-extractivas y cómo éstas reconfiguran también la explotación del trabajo, mapeando las consecuencias en la vida cotidiana que producen los despojos de los bienes comunes. (Gago, 2019, p. 96)

La concepción cuerpo-territorio como continuo expresa los cuerpos experimentados como territorios y a los territorios vividos como cuerpos (Gago, 2019). En este sentido, expresa Cabnal (2010):

En el planteamiento de recuperación y defensa histórica de mi territorio cuerpo tierra, asumo la recuperación de mi cuerpo expropiado, para generarle vida, alegría vitalidad, placeres y

construcción de saberes liberadores para la toma de decisiones y esta potencia la junto con la defensa de mi territorio tierra, porque no concibo este cuerpo de mujer, sin un espacio en la tierra que dignifique mi existencia, y promueva mi vida en plenitud. (p. 23)

Las concepciones planteadas del cuerpo-territorio respecto con el sistema necro-neoliberal, hacen posible afirmar que en el presente que habitamos lo necro se dirige a los cuerpos y lo necro se dirige a los territorios:

¿Qué es tener un cuerpo? ¿Qué es tener un territorio? En primer lugar, se «tiene» en el sentido de que se es parte. No se tiene como propiedad, no se posee. Ser parte implica entonces reconocer la «interdependencia» que nos compone, que hace posible la vida. No es un detalle que las mujeres defensoras de territorios también se llamen defensoras de la vida. La referencia a la vida no es abstracta, sino arraigada a los espacios, los tiempos, los cuerpos y las combinaciones concretas en las que esa vida se despliega, se hace posible, se hace digna, se hace vivible. Por lo tanto, tampoco es un concepto naturalista, puramente fisiológico, de vida (que sería más bien una sobrevida). Vida significa una clave vital: envuelve a la vez defensa y resguardo de lo común y producción y ampliación de riqueza compartida. (Gago, 2019, pp. 98-99)

Si en este tiempo necro-neoliberal, lo necro se dirige a los cuerpos y se dirige también a los territorios, entonces el necro-neoliberalismo se dirige a la vida. Al significar muerte, la palabra *necro* cobra sentido y se actualiza, al dirigirse a lo que está vivo. Este sistema necro-neoliberal, en su cometido por maximizar beneficios para quienes detentan el poder, se dirige hacia los cuerpos y se dirige hacia los territorios amenazando la vida.

Desde los cuerpos, desde los territorios toman vida también diversas luchas. Luchas por la vida, luchas por lo común, luchas por la Dignidad. Todas estas luchas -entramados comunitarios, movimientos, activismos y perspectivas críticas- sueñan con vidas más vivibles. Destilando las aportaciones de Cabnal (2010) y de Gago (2019) es posible construir algunas nociones (esperanzadoras) de vida: vida como lo que está vivo, vida como interdependencia, como ser parte de; vida como arraigo desde un cuerpo a un territorio; vida como lo vivible, como Dignidad; vida como alegría, vitalidad, como la posibilidad de los placeres y los saberes liberadores; vida entonces como defensa y resguardo de lo común.

Luego de este recorrido a través de estas diversas teorías con potencia explicativa del presente, luego de nombrar y caracterizar el contexto mexicano como uno necro-neoliberal, se desarrollan a continuación tres aspectos que dolorosamente hablan del “desborde” que en estos territorios hemos vivido. Organizo en tres apartados el desborde necro-neoliberal en México a partir de las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivistas que hablan de los

ejercicios necro-políticos para controlar y expropiar los cuerpos, para controlar y expropiar los territorios y con todo esto, extraer valor.

México desaparecedor

*¿Alguien sabe lo que cuesta, lo que hay que pasar
para lograr el registro de un desaparecido?
(González, 2022, p.18).*

La desaparición es uno de los asuntos más preocupantes, desgarradores y a la vez misteriosos en México. Misterioso pues los medios de comunicación producen noticias relacionadas con el caso de alguna persona desaparecida, con las cifras masivas de personas desaparecidas o algún recuento de las acciones y actividades que las personas buscadoras ponen en marcha frente a ésta. Pocas veces, sin embargo, se entretienen desde los medios explicaciones de los porqués de la desaparición. Este apartado se dirige a desarrollar este tema desde diversas aportaciones académicas que construyen explicaciones al respecto.

Las desapariciones comenzaron a ser un tema alarmante en el país a partir del 2006, después de la declaración de la mencionada guerra contra el narco declarada por el entonces presidente Felipe Calderón. A partir de entonces, las desapariciones se han convertido en un problema social sumamente grave por sus desconsoladoras cifras en aumento y la posibilidad de que cualquier persona en México pueda desaparecer.

La desaparición forzada de personas es un fenómeno de gran complejidad que apunta a múltiples mecanismos, motivos y responsables (Robledo, 2019). La desaparición involuntaria de personas, por diversos motivos, es un proceso que se inicia con la aprehensión y termina en la desaparición de la persona en cuestión. En ésta están involucradas muchas agencias y personas, con distinto grado de responsabilidad explícita e implícita (González, 2022).

“La desaparición forzada es un problema inconmensurable, en su misma definición, en su constitución y en su práctica; las cifras son sólo las señales de que algo muy grave ocurre en los zócalos de lo social” (González, 2022, p. 20). Hay personas que han desaparecido en prácticamente todos los rangos de edad. De acuerdo con Comité contra la Desaparición Forzada (CED, 2022) la mayoría de las desapariciones se dirigen a hombres jóvenes de entre 15 y 40 años, extendiendo la edad hasta los 45 años. Las mujeres desaparecidas están en su mayoría entre los 15 y los 19 años, lo que implica que, a mayor edad, menor porcentaje de mujeres desaparecidas (González, 2022). Ha habido un incremento de desapariciones de niños y niñas a partir de los 12 años, al igual que adolescentes y mujeres, tendencia que se agudizó en el contexto de la pandemia de enfermedad por coronavirus (CED, 2022).

Algunas cifras clave sobre la desaparición en México reflejan la magnitud de esta crisis. Entre 2006 y 2017, se registraron 37,436 personas desaparecidas, de las cuales 27,914 eran hombres y 9,522 mujeres (Robledo, 2019). Según datos oficiales del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas, al 26 de noviembre de 2021, la cifra ascendía a 95,121 personas desaparecidas (CED, 2022). Al 26 de marzo de 2024, el número de personas desaparecidas y no localizadas alcanzó los 115,220 casos (Comisión Nacional de Búsqueda, 2024).

En términos de la desaparición y las cifras de ésta, enfrentamos diversos problemas en México. Una de éstas tiene que ver con el problema del registro²⁰, o del subregistro de las personas desaparecidas:

El sub-registro es la diferencia entre los casos reales y los casos denunciados, a esto se le conoce como la cifra oscura de la desaparición forzada. En México la cifra oscura se ha mantenido en un rango entre el 91.6 y el 93.8% durante el periodo del 2010 al 2017, lo cual significa que durante ese lapso 9 de cada 10 delitos por desaparición no han sido denunciados. Si se utilizara este índice la desaparición de personas en México alcanzaría 700,000 casos. Un número escalofriante. (González, 2022, p. 19)

De acuerdo con González (2022) el sub-registro en la desaparición es constitutivo de ésta: “las estadísticas son falsas, tienen muchos sub-registros; por eso hay que denunciar, hay que impedir que la desaparición se realice, porque solo se logra cuando se borra la existencia del desaparecido” (p. 21).

Siguiendo a González (2022), en México han existido dos grandes olas de desaparición forzada. La primera onda larga comienza en 1969 y termina en 1990. La segunda onda larga empieza en 1991 y continúa hasta nuestros días. A lo largo de la primera onda, se despliega en México un tipo de desaparición que fungió como estrategia de contención y eliminación de la disidencia política (Mandolessi, 2022). La primera onda de la desaparición se inicia con el primer caso registrado de desaparición en México, es decir, con la desaparición de Epifanio Avilés el 19 de mayo de 1969. En esa época la disidencia política de izquierda, interesada en el comunismo se conformó a partir de diversos movimientos estudiantiles y campesinos (algunos de ellos armados). Es frente a estas poblaciones que el gobierno de la época desplegó

²⁰ Es importante mencionar que a lo largo del tiempo que ha transcurrido desde el inicio de la crisis de las desapariciones, el registro ha ido mutando. En la actualidad pareciera que hay “mejores formas de registrar” lo que puede también complicar la cuestión del conteo de cifras. Pareciera como si en la actualidad al mejorar los registros, también aumentaran las cifras de desaparición. Pensando en los primeros años de la crisis de las desapariciones, el sub-registro es un problema fundamental, pues impide conocer las afecciones reales que en este sentido ha habido desde el 2006.

una serie de prácticas represivas dirigidas tanto a los movimientos armados, como a sus bases de apoyo, así como a cualquier persona que fuera sospechosa de simpatizar con esas ideologías.

Las prácticas represivas desde el gobierno de la época incluyeron persecución, asedios, detenciones ilegales individuales y masivas, torturas, ejecuciones extrajudiciales, aldeas estratégicas, barricadas militares y ataques indiscriminados contra la población. Este periodo se conoce como la “Guerra Sucia”. A lo largo de ésta, la desaparición forzada fue utilizada como estrategia contrainsurgente desde el gobierno cumpliendo tres objetivos principales: obtener información de las víctimas, eliminar impunemente a aquellos considerados opositores políticos y aterrorizar a la población (Mandolessi, 2022).

La mayoría de las desapariciones forzadas de la época siguieron un patrón común: las víctimas fueron seleccionadas, secuestradas, llevadas a centros de detención secretos en donde fueron torturadas y asesinadas y finalmente sus cuerpos arrojados en lugares desconocidos. Según el discurso gubernamental, los grupos guerrilleros eran delincuentes comunes, bandidos, ladrones de ganado, grupos con ideas enajenantes, profesionales de la violencia o terroristas que debían ser tratados con todo el peso de la justicia y el Estado. La violencia ejercida sobre los cuerpos fue precedida y apoyada por una violencia simbólica que privó a la militancia de subjetividad política (Mandolessi, 2022).

Frente a todo esto, las familias de personas que han desaparecido en México comenzaron a congregarse y partir de sus experiencias e historias compartidas para empezar a dotar de sentido al sinsentido (González, 2022). En torno a sus experiencias, han generado conceptos relevantes alrededor de la desaparición y entretejen numerosas resistencias frente a ésta: “es a partir de las víctimas directas e indirectas como se descubre una práctica, como se arma y denuncia una tecnología; es a partir de ellas como se producen conceptos, instituciones, organismos y conversaciones” (González, 2022, p. 23).

De acuerdo con González²¹ (2022), la segunda onda de la desaparición comienza a partir de 1991 y continúa hasta la fecha. Este autor, propone 1991 pues a partir de inicios de los años noventa en México hay aspectos renovados en las formas en las que se despliega la desaparición en el país. Esto claramente coincide con el fortalecimiento de las políticas neoliberales que se han expuesto con amplitud anteriormente. En tiempos neoliberales, los aspectos renovados de la desaparición tienen que ver con que los perpetradores se diversifican,

²¹ Es común, que quienes estudian el fenómeno de la desaparición tracen su “re-aparición en México”, en 2006 con la declaración de la guerra contra el narco (CED, 2022; Mandolessi, 2022). Aunque, en definitiva, haya habido un crecimiento exponencial de las desapariciones en el país entre el 2006 y el 2021 (CED, 2022), le doy peso a la propuesta de González (2022) debido a los argumentos que plantea en términos de “los aspectos renovados de la desaparición” desde 1991.

las modalidades de la desaparición cambian y las víctimas se multiplican (CED, 2022). En otras palabras, en la segunda onda de la desaparición, en tiempos necro-neoliberales, las desapariciones implican una multiplicidad de formas: las víctimas, los perpetradores y los motivos difieren de formas anteriores (Mandolessi, 2022).

Es posible, sin embargo, encontrar algunas rupturas y también algunas continuidades (González, 2022) entre ambos periodos. En tiempos necro-neoliberales, la desaparición “rebasas las categorías previas, pues rebasa las categorías jurídicas y sociales establecidas históricamente para dar cuenta del fenómeno” (Robledo, 2019, p. 145). González (2022) señala que, en la segunda ola de desapariciones, el número de personas desaparecidas aumenta, abarcando más territorios y expandiéndose a nuevos ámbitos que se entrelazan y se transforman conforme a la lógica de la producción necro-política.

Como parte de la segunda ola de la desaparición, entre 1993 y 2004, resalta la emergencia de las femi-desapariciones y el surgimiento de los levantones. Entre 2005 y 2009 hay en México una fase de crecimiento sumamente acelerado de desapariciones, a la que sigue una meseta con niveles muy altos de incidencia anual entre los años de 2010 y 2015. La última parte de esta segunda fase de la desaparición inicia en el 2016 y dura hasta el presente alcanzando en México el mayor monto anual de desapariciones en la historia. Este periodo está marcado por el incremento de pueblos asolados (González, 2022).

Como se hace evidente, las nuevas modalidades de la desaparición necro-neoliberal, tienen que ver principalmente con los tres campos ya mencionados: las femi-desapariciones, los levantones y los pueblos asolados. Las femi-desapariciones²² se refieren a desapariciones relacionadas con una retícula determinada por el heteropatriarcado, éstas implican tanto las desapariciones, como las muertes de mujeres. El segundo campo de novedad, son los levantones que, llevados a cabo por una infinidad de razones, permiten observar que la práctica de la desaparición necro-neoliberal no es represora. El tercer campo de las desapariciones es la irrupción y aumento de los pueblos asolados, es decir, la reconversión de comunidades, ciudades y megalópolis enteras hacia un régimen necro-económico movido por las economías criminales (González, 2022).

De acuerdo con el Comité contra la Desaparición Forzada de la Organización de las Naciones Unidas (CED, 2022), los perpetradores de las desapariciones en tiempos necro-neoliberales en México, son agentes públicos del ámbito federal, estatal y municipal, que

²² Tiempo que coincide con el inicio del fenómeno del feminicidio en este país y que será expuesto en el siguiente apartado: México Feminicida.

trabajan de la mano del crimen organizado. Los mencionados perpetradores se entremezclan a partir de diversas formas de connivencia y diversos grados de participación, aquiescencia u omisión. Desde la perspectiva de González (2022) la participación de todos estos efectivos tiene que ver con la necro-gobernanza:

La proliferación de las desapariciones forzadas en las 2 primeras décadas del presente siglo ha mostrado una forma de gobernar en la que intervienen tanto las agencias estatales como las criminales, las privadas y las sociales, las civiles y las militares; esta mixtura de agencias, personajes e instituciones, hegemonizadas por las industrias criminales es lo que llamamos necro-gobernanza. (p. 511)

Esto no sucede porque el Estado ha fallado, sino porque diversas agencias estatales se han reconvertido, colaborado, coludido o participado con las industrias criminales en el gobierno de la sociedad, sometiéndose por completo a los dictados de la necro-acumulación de capital:

Es el tiempo del desborde cuando todas las fases de la circulación del capital, están penetradas por empresas criminales y extienden sus tentáculos hacia los circuitos del capital lícito, para generar una modalidad de la acumulación donde los circuitos lícitos e ilícitos son más difíciles de distinguir (González, 2022, p. 488).

Desde la necro-gobernanza, en la cual se coluden el Estado, en sus diversas determinaciones organizacionales y gubernamentales, y las industrias criminales, se lleva a cabo en México un *proceso desaparecedor* altamente especializado desplegado a partir de diversas fases: Identificación > Búsqueda > Aprehensión > Detención > Desaparición” (González, 2022, p. 33).

En el proceso desaparecedor intervienen principalmente dos circuitos: el policiaco-militar y el burocrático-político. El circuito policiaco-militar como su nombre lo indica, implica la participación de policías y militares involucrados en las fases iniciales del proceso desaparecedor. Es en la última fase donde interviene el circuito burocrático-político poniendo en marcha “prácticas burocráticas y políticas que contribuyen y son parte esencial de la desaparición efectiva y se encuentran alejadas de los operativos militares y policiacos, pero que se enlazan con ellos para convertir a un detenido en un desaparecido” (González, 2022, p. 34).

Carolina Robledo (2019) enmarca esta realidad de la desaparición en México a partir de un amplio *proyecto desaparecedor*. Dentro de este proyecto se consideran: todas las acciones de ocultamiento de los cuerpos; el borramiento de los rastros del delito; el exterminio de restos humanos (como la incineración o la disolución en químicos); y la existencia masiva de fosas comunes.

Se observa como discontinuidad con la primera onda de la desaparición en México, que desde 1991, los casos de desaparición no están únicamente ligados a la represión, al activismo o a la disidencia política. Tampoco hay evidencia de que la mayoría de los desaparecidos estén vinculados al mundo de las organizaciones criminales (Mandolessi, 2022), como se plantea en los medios de comunicación masiva. Algunas de las razones descritas por la CED (2022) en torno a las causas de la desaparición en México en la actualidad contemporánea son sumamente diversas.

En determinados casos las víctimas de la desaparición son miembros de grupos profesionales especializados, que son llevados a realizar trabajos forzados en espacios controlados por el crimen organizado. Una de las poblaciones altamente vulnerables a la desaparición, son las personas migrantes en tránsito hacia los Estados Unidos, así como personas que se encuentran en estaciones migratorias. Las poblaciones LGBTIQ+ que se encuentran en centros de terapias de re conversión son sumamente afectadas por la desaparición. De igual forma, las personas privadas de libertad en centros penitenciarios. Víctimas de desaparición son también las comunidades de pueblos originarios que habitan territorios con valor extractivista donde hay conflictos socio-ambientales. Hay un sinnúmero de periodistas, activistas y defensores de derechos humanos que, al denunciar el contexto de violencia del país, han sido víctimas de desaparición. La desaparición también afecta a agentes estatales y miembros de las fuerzas de seguridad, quienes, a su vez, se ven envueltos en este fenómeno (González, 2022). Como se hace evidente, las víctimas de la desaparición en tiempos neo-neoliberales están relacionadas con un amplio espectro de la población. Este panorama ilustra que existen una multiplicidad de víctimas de desaparición en México.

De acuerdo con Mandolessi (2002), los motivos relacionados con las desapariciones van desde la explotación comercial o sexual, hasta la trata de personas o el trabajo forzado. En algunos casos, éstas sirven para desarticular movimientos sociales que se oponen a megaproyectos o para disciplinar voces disidentes que cuestionan las condiciones estructurales de exclusión. En otros casos, las desapariciones se han utilizado para resolver disputas de poder entre organizaciones criminales. En un clima de violencia generalizada, no se puede excluir la posibilidad de que las desapariciones también puedan ocurrir sin ningún motivo particular, ligadas a la brutalidad policial en el contexto de detenciones o como una forma de resolver disputas entre bandas rivales que terminan en asesinatos y ocultamiento de restos humanos.

Todo lo expuesto hasta ahora da cuenta de la triste realidad de que en México cualquiera puede desaparecer. Esta época es reconocida por González (2022) como una época en la que

atendemos a la proliferación y desborde de las desapariciones forzadas. En estos tiempos las desapariciones se extienden, profundizan e invaden toda la vida social.

México feminicida

Los feminicidios nos despiertan y nos conducen a la más lúcida lectura de las transformaciones que atraviesa el mundo en nuestros días, mientras se vuelve, a cada instante, más inhóspito y aterrador
(Segato, 2006, p. 32)

La violencia contra las mujeres se presenta de manera exacerbada tras la reorganización neoliberal del mundo (Berlanga, 2023). Los feminicidios, muchas veces reconocidos en el pasado como crímenes pasionales, despolitizando la estructura patriarcal y el pensamiento misógino que históricamente los ha sostenido, comenzaron a sorprender el contexto mexicano al presentarse de manera exponencial en Cd. Juárez desde inicios de los años 90. Este momento en el que los feminicidios irrumpen con su violencia hacia los cuerpos de las mujeres, coincide con la reorganización neoliberal de México.

Por sus altos grados de violencia, sadismo, ensañamiento y crueldad hacia los cuerpos y vidas de las mujeres, estos asesinatos han sido un hecho inédito (Pineda, 2019), han marcado una “discontinuidad” histórica. A inicios de los años 90 en Cd. Juárez se desplegaron asesinatos de mujeres, de naturaleza física similar, que fueron perpetrados con excesos de crueldad y evidencias de tortura y violaciones multitudinarias (Segato, 2006). Estos asesinatos se presentaron como ininteligibles.

También en los años 90, la Declaración de las Naciones Unidas sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer definió la violencia contra la mujer como:

(...) todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada. (ONU, 1993, párr. 14)

El asesinato dirigido a la vida, al cuerpo de una mujer, es el extremo más grave de la violencia de género: “el asesinato de mujeres por razones de género, la violencia más grave y extrema contra una mujer, afecta a niñas y mujeres de todas las edades, sin distinción de ubicación económica, social o cultural” (INMUJERES, 2019). En un mundo patriarcal, la violencia contra las mujeres es parte constitutiva de la estructura social, sin embargo, el asesinato a una mujer por razones de género, es la violencia más extrema dirigida hacia las mujeres (CEPAL, 2023).

La palabra feminicidio fue utilizada por primera vez en 1976, durante el Primer Tribunal Internacional de Crímenes contra la Mujer, en Bélgica, a partir de palabras de la escritora y activista sudafricana Diana Russell quien recurrió al término *femicide* en inglés (femicidio) para referirse al asesinato de mujeres (SENADO, 2023). Cuando en México hubo un incremento en la desaparición y asesinatos de mujeres y niñas en Ciudad Juárez, Marcela Lagarde propuso la españolización del término desde estas tierras sembradas de mujeres asesinadas:

Femicide en español solo puede ser interpretado como el término femenino de homicidio. Mi intención (al proponer el concepto feminicidio) fue aclarar la construcción social de los crímenes de odio, culminación de la violencia de género contra las mujeres, así como de la impunidad que los configura (...) Preferí la voz feminicidio para denominar el conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, secuestros y desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del estado de derecho que favorece la impunidad. (Lagarde, 2006, p. 223)

Con la idea de poner énfasis en la carga política del término, Lagarde eligió la voz feminicidio para denominar el conjunto de hechos de lesa humanidad que contienen los crímenes de mujeres. El feminicidio habla de prácticas sociales agresivas y hostiles hacia el conjunto de mujeres, poniendo el acento en que esta violencia es tolerada, promovida, producida, y reproducida por la sociedad. Este es un problema social que alude a condiciones históricas patriarcales y violentas hacia las mujeres sostenidas a lo largo del tiempo (Berlanga 2023).

El asesinato de mujeres por el hecho de ser mujeres puede considerarse una constante histórica, pues este crimen ha estado presente en las distintas etapas del proceso histórico y social, al igual que en las múltiples y diversas formas organizativas de la sociedad (Pineda, 2019). Desde las guerras tribales hasta las guerras convencionales que ocurrieron en la historia de la humanidad hasta la primera mitad del siglo XX, el cuerpo de las mujeres, qua territorio, acompañó el destino de las conquistas y anexiones de las comarcas enemigas, insembradas por la violación de los ejércitos de ocupación (Segato, 2012). El feminicidio de manera masiva ha sido constitutivo del lenguaje de las guerras, tribales o modernas, en las que el cuerpo de la mujer se anexa como parte del territorio conquistado (Segato, 2006). De esta manera, la violencia contra los cuerpos de las mujeres ha sido utilizada como arma de guerra y ha garantizado el dominio y el establecimiento de un nuevo orden social sobre los territorios conquistados.

En los años 90 en México, en la frontera entre el Primer y el tercer mundo sin guerra declarada, los asesinatos de mujeres comenzaron a presentarse de manera extendida, generando formas nunca vistas de esta violencia dirigida hacia las mujeres:

(...) secuestro de mujeres jóvenes con un tipo físico definido y en su mayoría trabajadoras o estudiantes, privación de libertad por algunos días, torturas, violación “tumultuaria” (como declaró en el foro el exjefe de peritos Óscar Máñez, más de 17 una vez), mutilación, estrangulamiento, muerte segura, mezcla o extravío de pistas y evidencias por parte de las fuerzas de la ley, amenazas y atentados contra abogados y periodistas, presión deliberada de las autoridades para culpar a chivos expiatorios a las claras inocentes y continuidad ininterrumpida de los crímenes desde 1993 hasta hoy (...) (de quienes fueron nombrados como presuntos culpables) ningún acusado resultó verosímil para la comunidad y ninguna “línea de investigación” mostró resultados contundentes. (Segato, 2006, p. 36)

Las mujeres asesinadas, compartían características entre sí. Las víctimas eran en su mayoría mujeres jóvenes de cabello largo, negro, de escasos recursos que trabajaban en las industrias maquiladoras; muchas de ellas son mujeres migrantes de otras regiones de México y también del extranjero. Las mujeres asesinadas, quienes habían sido víctimas de abuso sexual, eran dejadas en basureros, terrenos baldíos y parajes desérticos con sus cuerpos desnudos o semidesnudos, siendo encontradas después de días o meses de desaparición (Pineda, 2019). Es evidente que lo común entre las mujeres asesinadas en aquella época y geografía no solo tuvo que ver con compartir características físicas en común, sino con compartir también características socio-culturales como el tipo de trabajo que realizaban, los lugares en donde habitaban y la clase social trabajadora de la cual hacían parte.

De acuerdo con Mariana Berlanga (2023) los asesinatos de mujeres en América Latina hablan de esta forma de la “desechabilidad” de una población feminizada, pobre, no blanca, en un territorio altamente atravesado por la colonización. Aunque estos brutales asesinatos de mujeres fueron un fenómeno que se presentó de manera inicial con estas características en Ciudad Juárez, ha habido una migración de éstos hacia todos los rincones de las geografías mexicanas rebosando este contexto de mujeres asesinadas con extrema violencia.

Entre 2010 y 2016, fueron asesinadas 7,225 mujeres en América Latina a causa de su género (Pineda, 2019). En 2022, al menos 4,050 mujeres (4,004 en América Latina y 46 en el Caribe) de 26 países de la región fueron víctimas de feminicidio (CEPAL, 2023). Todo esto ha colocado desde los noventa hasta las dos primeras décadas del nuevo milenio a los feminicidios como “una de las principales amenazas en la sociedad latinoamericana” (Pineda, 2019, p. 13),

aclarando que la amenaza en sí proviene de hombres asesinos de mujeres, de un sistema patriarcal que es impune y de geografías en precarización neoliberal.

Impulsada por Lagarde (2007), la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, define la violencia feminicida como:

(...) la forma extrema de violencia de género contra las mujeres producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas que conllevan misoginia, impunidad, tolerancia social y del Estado y que pueden culminar con el homicidio y otras formas de muerte violenta de las mujeres (INMUJERES, 2019).

En México, el 70.1% de las mujeres de 15 años y más han experimentado algún tipo de violencia al menos una vez en su vida. La prevalencia de al menos un incidente de violencia (de cualquier tipo a lo largo de la vida) en mujeres de 15 años y más, muestra que las que enfrentan mayores índices de violencia son: aquellas que residen en áreas urbanas (73%), las de edades entre 25 y 34 años (75%), las que tienen un nivel educativo superior (78.7%), las que están separadas, divorciadas o viudas (74%) y las que no hablan alguna lengua indígena ni se consideran indígenas (71%) (Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares [ENDIREH], 2021).

Actualmente son asesinadas entre diez y once mujeres al día, con una tasa de impunidad que supera el 95% de los casos de feminicidio. Cada año son asesinadas más de 3.000 mujeres, niñas y adolescentes en el país, aunque solo alrededor de un 24% de esa cifra se contabiliza como feminicidios (El País, 2023). El seguimiento de las cifras sobre el feminicidio se ha formalizado gradualmente desde el 2012, esto conforme se fue tipificado el feminicidio en los códigos penales de cada entidad federativa. En 2011, el Estado de México fue la primera entidad federativa que tipificó el feminicidio y para 2017, la totalidad de las entidades federativas tenían clasificado el feminicidio como delito (INMUJERES, 2019).

En el Estado de México, han ocurrido 15% de los asesinatos de mujeres en los últimos años. Chihuahua concentra 10.5% de los asesinatos a mujeres ocurridos en el periodo entre 2007 y 2016 (ONU Mujeres, 2017). En 2019, de las 32 entidades federativas, las tres con mayor número de víctimas de feminicidio fueron: Veracruz con 146, Estado de México con 81 y Nuevo León con 53 (INMUJERES, 2019). En el 2018, se registraron 898 feminicidios en México; al año siguiente, en el 2019, la cifra subió a 944 víctimas. En el 2020, la tendencia siguió al alza con 947 casos registrados. En el 2021 la estadística siguió en aumento y llegó a 981 mujeres asesinadas. Para el 2022 la cifra de feminicidios llegó a 959; mientras en el 2023 el año cerró con 832 asesinatos de mujeres (Infobae, 2024). De enero a diciembre de 2022, un

total de 960 asesinatos fueron catalogados como feminicidios en México. El número de mujeres mexicanas que fueron víctimas de feminicidio creció continuamente a lo largo del período estudiado, alcanzando en noviembre de 2023 un total de 769 asesinatos (Statista, 2024).

La tendencia, como se ha hecho evidente y como afirma Segato (2012) es el aumento de los crímenes de género. En relación a a este aumento, Segato propuso el concepto *femigenocidio* con la intención de dotar de elementos que pudiesen contribuir con reconocer los asesinatos de mujeres a lo largo y ancho del mundo como crímenes de lesa humanidad:

Los feminicidios de naturaleza impersonal, que llamaré aquí “femigenocidios”, revisten una sistematicidad y un carácter repetitivo resultantes de normas compartidas dentro de la facción armada que los perpetra, que los diferencia, de los crímenes que ocurren en contextos interpersonales o de motivaciones subjetivas y de orden privado, como en el caso de los seriales. Este carácter genérico, impersonal y sistemático es indispensable para aproximarlos al perfil de los genocidios o de los crímenes de lesa humanidad (p. 6).

Aunque la propuesta de Segato fue interesante para hablar del carácter globalizado y en aumento de los feminicidios en el mundo, esta propuesta no se extendió y hoy en día en América Latina se utilizan los términos feminicidio y femicidio para aludir a las muertes violentas de mujeres o niñas por razón de género (CEPAL, 2023) y así designar un asesinato cuya única explicación es la condición de mujer de la víctima (Berlanga, 2023).

La categorización de los asesinatos de mujeres a partir del concepto feminicidio y su consecuente definición han sido fundamentales para politizar la injusta realidad de la violencia ensañada dirigida de manera masiva hacia los cuerpos de las mujeres desde estas geografías. A continuación, rescato algunas explicaciones posibles para este sinsentido.

Segato fue invitada a Ciudad Juárez a realizar un estudio antropológico de las violencias hacia las mujeres dirigidas en esas geografías entre el 2002 y el 2004. De esta manera, y engarzando el contexto mexicano con el trabajo que ella misma había realizado años antes en Brasilia en relación a la violencia machista, pone en marcha una explicación posible para estos brutales asesinatos de mujeres que comparte a partir de su ensayo *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado* de 2006.

Segato (2006) reconoce a Ciudad Juárez como un lugar de amplia violencia hacia las mujeres y de neoliberalismo extremo: “en Ciudad Juárez no parece haber coincidencias y, tal como intentaré argumentar, todo parece formar parte de una gran máquina comunicativa cuyos mensajes se vuelven inteligibles solamente para quien, por una u otra razón, se adentró en el código” (p. 34). Desde su perspectiva, las muertes de mujeres están relacionadas con el

neoliberalismo feroz que se globalizó en los márgenes de la “gran frontera” después del TLC y la acumulación desregulada de capital que se concentró solo en unas cuantas manos: en las manos de algunas familias empresarias con amplio poder.

En todo este fenómeno, los medios de comunicación han jugado un papel importante contribuyendo con las confusiones y falta de claridad en cuanto a los feminicidios. Los medios de comunicación afirmaban que “la responsabilidad por los asesinatos de mujeres es de los narcos” (Segato, 2006, p. 36) o que se trataba de crímenes con móvil sexual. La población en general, estaba en desacuerdo con lo que afirmaban los medios. Desde la perspectiva de Segato, los medios levantaron “cortinas de humo” en relación a las causas de los feminicidios, que impedían generar explicaciones causales relevantes frente a este fenómeno social.

Siguiendo el trabajo de la periodista Diana Washington autora de *Cosecha de mujeres* (2005) y del periodista Sergio González Rodríguez autor de *Huesos en el desierto* (2002), Segato (2006) señala que, quienes están detrás de los feminicidios son “personas de bien, grandes propietarios, vinculados con las muertes” (p. 37). Más allá de cuestionar quiénes son, ella profundiza en la pregunta sobre el porqué los asesinatos de mujeres fueron relevantes en esa transición neoliberal en la frontera mexicana entre el Norte y los sures globales.

Segato (2006) afirma que la violencia en los cuerpos de las mujeres, siempre es expresiva: “los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales, enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad” (p. 38). Por lo tanto, el significado de una violación tiene que ver con:

(...) ejercer un control irrestricto, una voluntad soberana arbitraria y discrecional sobre la víctima y con la erradicación de la potencia de los otros como sujetos. Así, tiene que ver con la consumición del otro, quien parece como voluntad autónoma y existe solamente si es apropiada e incluida en el cuerpo de quien lo ha devorado. (Segato, 2006, p. 38)

De esta manera, la violencia es expresiva más que instrumental y su finalidad es inscribir el control absoluto de una voluntad sobre otra (Segato 2006), en este caso, la voluntad del violador o violadores sobre el cuerpo de la mujer en cuestión. De acuerdo con la autora, la expresividad de esta violencia, tiene que ver con dos ejes que se entrecruzan de manera tensa. El eje vertical que es dirigido hacia la víctima en el momento de la violación y tiene que ver con quitarle su voluntad y con establecer la voluntad sobre, ejercer un poder soberano y/o despojar de poder. El eje vertical es aprendido por los hombres en su socialización de género y está dirigido hacia la víctima en el momento de la violencia.

El eje horizontal por otro lado está dirigido hacia los pares de quien violenta y el mensaje que expresa es “soy capaz de ejercer esta violencia”. En este eje, el agresor se dirige hacia sus pares y les solicita el ingreso en su sociedad a cambio de “ofrendar una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático”. Este mensaje es también uno de competencia, mostrando que, por su agresividad y poder de muerte, merece ocupar un lugar en la hermandad viril y adquirir una posición destacada en una fratría que reconoce un lenguaje jerárquico y una organización piramidal. El cruce tenso entre estos dos ejes colaborara con explicar los feminicidios en Juárez: “El eje vertical, de consumición de la víctima, y el eje horizontal, condicionado a la obtención del tributo es capaz de iluminar aspectos fundamentales del largo y establecido ciclo de feminicidios de Ciudad Juárez” (Segato, 2006, p. 41).

En la frontera entre el primer y el tercer mundo, el objetivo de los asesinatos de mujeres es lograr un dominio absoluto del territorio. Los poderosos utilizan estas muertes como pactos entre criminales y grupos de poder, como mensajes dirigidos a los enemigos, como demostraciones de poder sobre la población y como advertencias hacia el Estado en general (Segato 2006). Los asesinatos de mujeres tienen que ver con el control territorial; los cuerpos femeninos, su violación y su asesinato, como lenguaje arcaico de la guerra, significan el control territorial: en la capacidad de secuestrar, torturar y matar reiterada e impunemente, quien es autor de estos crímenes ostenta, la cohesión, vitalidad y control territorial de la red corporativa que comanda:

El propósito es sellar, con la complicidad colectivamente compartida en las ejecuciones horrendas, un pacto de silencio capaz de garantizar la lealtad inviolable a cofradías mafiosas que operan a través de la frontera más patrullada del mundo (...) Dar prueba, también, de la capacidad de crueldad y poder de muerte que los negocios de alta peligrosidad requieren (...) Unir a los miembros de la mafia y volver su vínculo inviolable (...) Es un pacto de sangre, un sellar la unión a través de la muerte. (Segato, 2006, p. 43)

De este modo, los feminicidios no están dirigidos a víctimas particulares, sino que son asesinatos genéricos: el asesinato de una mujer “genérica”, el asesinato de un tipo de mujer, solo por pertenecer a ese tipo (Segato, 2006), e implican:

La exhibición de un dominio discrecional sobre la vida y la muerte de los habitantes de ese territorio límite, representada e inscrita en el cuerpo de sus mujeres como un documento, como un edicto, sanción inapelable de un decreto, es la puesta en escena de un diálogo establecido con la ley y con todos los que en ella buscamos refugio. Esos asesinatos, destinados a la exhibición ANTE NOSOTROS de una intensa capacidad de muerte, pericia para la crueldad y dominio soberano sobre un territorio, nos dicen que se trata de una jurisdicción ajena, ocupada, sobre la que no podemos interferir. (p. 52)

Los feminicidios como productores y reproductores de impunidad hablan de que, en un contexto neoliberal, el único valor de la vida radica en su disponibilidad para la apropiación (Segato, 2006).

México extractivista

En los apartados anteriores hemos atendido a estrategias necro-políticas que en México se dirigen hacia los cuerpos para ejercer control, establecer poder y extraer valor. En este mismo contexto esta apropiación se dirige también hacia la propia tierra, hacia los territorios, para ejercer control, establecer poder y una vez más, extraer valor.

En tiempos recientes, hemos sido testigos de las oleadas de violencia que se viven en diversos territorios de este país, con el objetivo de extraer valor de esos mismos territorios. De esta manera, observamos la proliferación de megaproyectos que buscan extraer recursos naturales de la tierra para generar valor. Navarro (2015, 2023) ha expresado este fenómeno como una “ofensiva extractivista” sobre los territorios.

Navarro (2015, 2023) plantea que, la ofensiva extractivista proviene desde el Estado y el capital y busca acceder, controlar y gestionar los territorios y medios de existencia que han garantizado históricamente el sustento de la vida y hecho posible su reproducción para producir valor a costa de estos territorios y medios de existencia. Esto tiene que ver con la amalgama patriarcado-colonialismo-capitalismo abordada al inicio de este capítulo, que plantea separaciones y jerarquizaciones de lo Uno sobre lo otro (Navarro y Gutiérrez, 2018). Desde el Estado y el capital, se despliegan relaciones de dominación, control y jerarquía sobre todo lo que ha sido lo otro.

La ofensiva extractivista es una cara de la expansión del capitalismo y de sus procesos de separación. Ésta una modalidad de la acumulación que arranca con los tiempos de la conquista y el saqueo de este continente y que en las últimas tres décadas se ha intensificado en todos los países de América Latina, yendo más allá del signo político de sus gobiernos, profundizando aún más la posición colonial, periférica, dependiente y subordinada del continente en el sistema mundo (Machado citado por Navarro, 2023).

En México, la ofensiva extractivista se expresa de acuerdo con Navarro (2023) en diversas tendencias:

- 1) un nuevo y ampliado énfasis en las políticas extractivas para el control, extracción, explotación y mercantilización de las naturalezas (petróleo, gas, minerales, agua, tierra fértil, playas, semillas, recursos genéticos, conocimiento tradicional), de la mano del desarrollo de

megaproyectos turísticos e infraestructura hidráulica, carretera, ferroviaria, portuaria y aeroportuaria;

2) el impulso de un sistema industrial agroalimentario, controlado por grandes transnacionales, a costa de la exclusión masiva de los pequeños productores rurales y la desarticulación de las economías campesinas;

3) el reordenamiento de territorios orientado por la lógica del valor, desarrollo de infraestructura y expansión de procesos de urbanización, desarticulando el tejido socio-ecológico y ampliando las fronteras sobre zonas de cultivo y de conservación;

4) la proliferación de zonas de sacrificio y el avance del impacto destructivo de la industria con efectos irreversibles sobre la salud de las poblaciones humanas y no humanas. (pp. 225-226)

La ofensiva extractivista se encuentra enmarcada dentro del ciclo de despojo neoliberal fortalecido en México “con la firma del Tratado de Libre Comercio y con las reformas constitucionales de 1992 al artículo 27 constitucional, dando por concluido el reparto agrario y modificando el régimen relativo a la propiedad comunal y ejidal” (Navarro, 2023, p. 199).

A finales de los ochenta y durante los noventa se asentaron las condiciones para el neoliberalismo en México con los gobiernos priistas de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000). Esta liberalización abrió la puerta a la inversión extranjera y promovió la explotación de los bienes naturales desde empresas nacionales y extranjeras; se privatizaron diversos sectores de la economía mexicana fundamentales como la minería, energía y telecomunicaciones; se creó la Ley Minera; se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) (Hernández et al., 2024). Todo esto bajo argumentos de progreso, desarrollo y mejora de la economía.

Más adelante, entre el 2000 y el 2012 con los gobiernos panistas de Vicente Fox y Felipe Calderón, se continuó con este camino. Se dieron facilidades a la inversión extranjera en ámbitos energéticos, mineros y forestales; se otorgaron concesiones; se promovió la construcción de proyectos de infraestructura energética (gasoductos y la construcción de nuevas plantas de generación eléctrica) (Hernández et al., 2024).

Durante el gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2018) se aprobaron reformas que privatizaron más esferas de la vida pública y que aceleraron la actividad extractiva desde empresas privadas transnacionales. La reforma energética en el 2013 promovió la exploración, explotación, producción y venta de hidrocarburos y energía eléctrica desde inversionistas extranjeros. La reforma de 2014 a la Ley Minera agilizó los procedimientos para la obtener

concesiones y permisos y permitió la fractura hidráulica en México (*fracking*), prohibida en varios países (Hernández et al., 2024).

Durante el gobierno de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), el modelo extractivo ha continuado en el país. Si bien no se han otorgado nuevas concesiones mineras, se han autorizado proyectos de exploración minera (REMA citado por Hernández et al., 2024); no se han cancelado concesiones preexistentes; algunas concesiones se han renovado. Durante la pandemia, la minería fue una actividad económica esencial (Consejo de Salubridad General citado por Hernández et al., 2024). El desarrollo del sureste mexicano, promovido por esta administración, ha implicado dinámicas de despojo, especulación, explotación y mercantilización de la naturaleza y las personas, las relaciones comunitarias y otras formas de vida a partir de iniciativas como el llamado Tren Maya, la refinería Dos Bocas y el Corredor Interoceánico Trans-istmico (Hernández et al., 2024).

Por lo anterior, se hace evidente que el renovado ciclo neoliberal que opera desde esta ofensiva extractivista hace parte del modelo económico y político que se ha implementado en México. En consecuencia, los argumentos relacionados con el desarrollo, la promoción de inversión extranjera y la generación de empleos, han sido los argumentos que se han utilizado para implementar un modelo económico que convierte en mercancía los bienes comunes en este territorio.

María Fernanda Paz registró, para el periodo entre 2009 y 2013, 161 conflictos distribuidos en 26 estados del país (Navarro, 2015). El Observatorio de Conflictos Socio-ambientales (OCSA)²³ de la Universidad Iberoamericana documentó entre enero de 2017 y enero de 2021, 761 proyectos extractivos a lo largo del territorio nacional (Hernández et al. 2024) y 377 conflictos socio-territoriales (Salazar, 2022). El OCSA (2024) registró:

- 1,422 megaproyectos
- 394 conflictos Socio-ambientales
- 79 conflictos por Extractivismo Minero
- 36 conflictos por Extractivismo agrícola
- 2 conflictos por Bio-mercantilización
- 156 conflictos por Hiper-urbanización
- 34 conflictos por Mega-infraestructuras y vías de comunicación
- 27 conflictos por Extractivismo hídrico
- 65 conflictos por Extractivismo energético

²³ El OCSA es un proyecto de investigación para la incidencia de corte hemerográfico que desarrolla la Dirección de Incidencia de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. <https://ocsa.ibero.mx/>

La ofensiva extractivista ha implicado una fuerte oleada de violencia y despojo que ha colapsado las condiciones de reproducción de la vida en contextos tanto rurales, como urbanos. En este ciclo neoliberal el Estado y del capital plantean “una incesante voracidad por subsumir cualquier ámbito que no se encuentre plenamente ceñido o regulado por los ordenamientos de la producción de valor” (Navarro, 2015, p. 19). Por ello, la voracidad frente a todo lo que puede producir valor, se presenta de maneras altamente violentas depredando el mundo natural y el trabajo vivo.

Esta ofensiva está dirigida de maneras altamente violentas a la tierra, a los cuerpos, los territorios y las comunidades que, de manera histórica, han sostenido el tejido de la vida. Estas iniciativas depredadoras, han implicado también la proliferación de una multiplicidad de luchas en diversas regiones del territorio en donde la resistencia, la oposición y la negativa frente al despojo extractivista, ha inaugurado un ascendente ciclo de conflictividad socioecológica (Navarro, 2023).

Desde inicios de los años 90, el fortalecimiento del neoliberalismo en América Latina ha ido acompañado de una intensificación y expansión de los conflictos socioambientales. (Navarro, 2015). Un conflicto socioambiental es:

(...) aquella relación de pugna y confrontación, en el marco de un proyecto extractivo, en que interactúan, por un lado, comunidades y grupos sociales que defienden la tierra y el territorio, y, por otro, instituciones del Estado y actores privados, sobre todo empresas o consorcios empresariales, pero también grupos criminales, motivados todos por intereses capitalistas. (Hernández et al., 2024, pp. 105-106)

Los actores implicados en estos conflictos desde el poder son: “las empresas o corporaciones, los gobiernos en sus diferentes niveles de competencia y acción, actores paraestatales relacionados con el crimen organizado o que participan de la informalidad de la violencia, como es el caso de los paramilitares” (Navarro, 2023, p. 64). Mientras estos actores buscan apropiarse, despojar y extraer la riqueza social y de los bienes comunes naturales, las comunidades afectadas abren procesos de resistencia, defensa y re-apropiación de todo aquello que les quiere ser despojado. De esta manera, los conflictos socio-ambientales expresan el choque entre lógicas que vienen desde el poder y sus intereses renovados y cada vez más violentos de acumular capital, versus a todas esas lógicas, éticas y prácticas que históricamente han sostenido y siguen sosteniendo la vida.

Este modo de explotar, producir y consumir se caracteriza por operar a partir de lógicas de violencia, desposesión y saqueo de los territorios para el logro de sus objetivos; también porque, frente a su inherente violencia, se legitima mediante un discurso desarrollista que

resalta las posibilidades de progreso, crecimiento y modernización, y promete reducir la desigualdad, generar ganancias y crear empleos, al tiempo que minimiza o niega sus impactos. (Hernández et al., 2024, p. 100)

En estas décadas, el extractivismo se ha fortalecido como la forma más rápida de maximizar beneficios y de concentrar la riqueza en unos cuantos teniendo impactos negativos en comunidades enteras: por lo general aquellas histórica y estructuralmente vulneradas. Este proceso está generando costos altísimos: profundos daños ecológicos, aumento de la violencia, violaciones de derechos humanos individuales y colectivos, y una mayor profundización de la desigualdad (Hernández et al., 2024).

La ofensiva extractivista evidencia cada la innegable amalgama entre el crimen organizado, el paramilitarismo, las Fuerzas Armadas, los gobiernos y las empresas: “La desaparición, el desplazamiento forzado, la criminalización y las agresiones diversas contra personas ambientalistas y defensoras de la tierra y el territorio, son sólo algunas de las violencias documentadas en torno a la expansión del extractivismo” (Hernández et al., 2024, p. 104):

Global Witness (2019), destacó que América Latina es la región más peligrosa para defensoras y defensores ambientales. Para México, documentaron 30 ataques letales contra personas defensoras de la tierra y del medio ambiente en el 2020. La explotación forestal estuvo vinculada a casi un tercio de estos ataques y la mitad de todas las agresiones en el país fueron contra comunidades indígenas. La impunidad de los delitos contra personas defensoras sigue siendo muy alta: hasta 95% de los asesinatos no enfrenta ningún tipo de proceso legal. (Salazar, 2022, p. 9)

El mapeo de conflictos socioambientales realizado por el Observatorio de Conflictos Socioambientales (OCSA, 2025) expone tanto las razones por las cuales el capital se expande en territorios mexicanos, como los hechos de violencia que allí ocurren, las afectaciones ecológicas y sociales provocadas por los megaproyectos y las diversas formas de acción colectiva y oposición organizada que surgen en respuesta (Tabla 1).

Tabla 1. Conflictos Socioambientales y Despliegue del Capital en México: Tipologías, Impactos y Resistencia

Tipo de Despliegue del Capital	Biomercantilización (extractivismo agroindustrial, de monocultivo, ganadero, forestal y bióticos), extractivismo energético, extractivismo hídrico, extractivismo minero, hiperurbanización, megainfraestructura y vías de comunicación, mixto: extractivismo hídrico y extractivismo energético, mixto: hiperurbanización – extractivismo hídrico, mixto: megainfraestructura – vías de comunicación – extractivismo energético, mixto: megainfraestructura – vías de comunicación – extractivismo minero.
Oposición organizada	Indígena, campesino / ejidatario / comunero, trabajadores de la empresa, habitantes de la zona

Formas de acción colectiva	Acción directa, acción simbólica, denuncia pública, movilización, rechazo, recurso legal.
Afectaciones ecológicas	Agua, atmósfera, biodiversidad, contaminación auditiva, contaminación sonora, suelo.
Afectaciones sociales	Acuicultura, bienes y servicios, salud, agricultura, apicultura, consulta libre, previa e informada, debilitamiento del tejido social, desalojos, explotación forestal, ganadería, mecanismos legales del despojo, despojo, medios de vida, patrimonio biocultural, pesca, turismo y otros servicios, urbanización.
Hechos de violencia	Allanamiento de morada, daño a la integridad física, daño a la integridad psicológica, daño a la integridad moral, desalojo, desaparición, desaparición forzada, desplazamiento, desplazamiento forzado, despojo, enfrentamiento armado, invasión a la propiedad, criminalización, privación de la libertad, privación de la vida, represión de la protesta social, otros.

Fuente: Modificado a partir del trabajo de OCSA (2025)²⁴

El contexto de despojo extractivo a través de la violencia se experimenta como el arribo de un tiempo que pone en peligro la vida y su reproducción. Para Navarro (2023) esto activa un sentido colectivo de emergencia que invita a “fortalecer lazos, re-tejer vínculos y generar alianzas para hacer común, en la medida en que se reconocen necesidades o problemas compartidos y se decide encararlos colaborativamente” (p. 213). Desde la clave de *producción de lo común* invita a, centrar también la atención en:

(...) las dinámicas y rasgos de las tramas comunitarias en defensa de la vida, poniendo especial atención en los modos en los que se-tejen diversos formatos de enlace ante la emergencia y el peligro que supone la desposesión, recomponen y fortalecen sus vínculos, organizan sus capacidades políticas y emocionales y expresan sus reivindicaciones étnicas desde una praxis afirmativa. (Navarro, 2023, p. 218)

Navarro (2023) invita a pensar en cómo diferentes espacios y tiempos sociales, diversos grupos y colectividades humanas que enfrentan estos violentos procesos de despojo, ponen en marcha maneras que buscan “garantizar y sostener, de forma autónoma y auto-organizada, las condiciones materiales y simbólicas de su propia reproducción” (p. 213).

La clave de producción de lo común, implica prestar atención a la re-articulación de las tramas comunitarias en defensa de la vida y contra los despojos múltiples que se cohesionan y organizan y que entre otros implica: poner en pausa temporal las diferencias para accionar en colaboración; practicar el acto de recordar luchas pasadas para nutrirse de ellas; reconocerse como sujetos colectivos; habilitar nuevos aprendizajes frente a opresiones presentes; ensamblar todo esto con los modos propios de hacer en común; profundizar el vínculo con la tierra y resguardar la biodiversidad del territorio; proponer trabajos colectivos de sanación y cuidado

²⁴ La organización de la información presentada por OCSA en su menú para mostrar la geo-referenciación de los conflictos, fue organizada por la autora de este texto dando lugar a esta tabla.

de los cuerpos-territorios; abrir espacios y canales para hablar y gestionar las emociones frente a las condiciones de despojo; poner por delante el cuidado colectivo frente a las condiciones de separación (Navarro, 2023). En todas estas prácticas, las mujeres son una fuerza y un sostén fundamental pues ellas han sostenido históricamente las prácticas de cuidado colectivo anteriormente mencionadas.

Raquel Gutiérrez y Mina Navarro han destacado el papel fundamental de las mujeres en las defensas territoriales, especialmente en contextos de despojo y extractivismo. En su artículo *Producir lo común para sostener y transformar la vida algunas reflexiones desde la clave de la interdependencia* (2019), las autoras resaltan cómo las mujeres, a través de su participación activa en las comunidades en defensa de la vida, inician y lideran movimientos de resistencia que desafían las estructuras tradicionales y buscan proteger sus territorios y modos de vida:

(...) en las luchas contra alguna manifestación del extractivismo dominante: en prácticamente todos los casos, las mujeres, dentro de alguna trama comunitaria situada y local, “detonan” el despliegue de las luchas “en defensa de la vida”; ellas subvierten y muchas veces rebasan los acuerdos y negociaciones admitidos por sus compañeros varones. (p. 314)

En relación con este contexto de extractivismo, despojo, violencias y resistencias, hay propuestas que consideran el extractivismo de manera más ampliada como un régimen político. Verónica Gago (2019) plantea “conceptualizar de un modo ampliado el extractivismo, como forma en que se operativiza hoy la captura de valor por parte del capital” (p. 79). El extractivismo ampliado abarca diversas formas de desposesión, explotación y despojo, desde la extracción de materias primas hasta el ámbito digital y financiero, todas ellas fundamentales para el funcionamiento del sistema de valorización capitalista. De este modo, es más que una práctica económica, el extractivismo se configura dentro del neoliberalismo como un régimen político.

México desbordado por el necro-neoliberalismo

Podemos reconocer entonces que en la actualidad tienen lugar ejercicios de poder renovados, dictados desde la política económica neoliberal, que se dirigen hacia los cuerpos y hacia los territorios, hacia lo vital. Asistimos a un capitalismo exacerbado, neoliberal. Estas inequidades geopolíticas históricas concretas dan como resultado el contexto presente. En México, el poder transnacional, las empresas transnacionales, al lado del poder del Estado, y al lado del poder del para-estado, están amalgamados. El poder de las empresas transnacionales se amalgama

con el Estado; el poder del Estado se amalgama con los ejercicios paraestatales; los ejercicios paraestatales se amalgaman con las empresas transnacionales, ejerciendo poder y violencia sobre todo aquello que puede beneficiar a este poder, poniendo en marcha estrategias de explotación, expropiación, aprovechamiento, control sobre todo aquello que ha sido feminizado: los cuerpos, los territorios, las mujeres, las poblaciones morenas, las comunidades indígenas.

Todo esto tiene el objetivo de privilegiar la acumulación del capital y dirige múltiples efectos destructivos hacia las capacidades vitales de ser cuerpos, de ser tierra, de ser territorio. Destrucción de las capacidades de sentir, las capacidades de construir sentido, las capacidades de juntanza, de vinculación, de colaboración, de reciprocidad y de colectividad. El neoliberalismo se dirige como estrategia necro para beneficiarse desde estos cuerpos y desde estos territorios sin importar la vida que arrasa en el camino. Las políticas neoliberales, apoyadas por el primer mundo, adquieren en el tercer mundo la forma de estrategias necro que se imponen sobre los cuerpos, sobre los territorios y la vida.

Frente a esta realidad, propongo agregar el prefijo "necro" al neoliberalismo para hacer visible lo que, hasta ahora, solo se percibía como hechos aislados. El necro-neoliberalismo habla de la política distópica que en el tercer mundo nos desborda, desborda nuestros contextos de muertes, desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivos. El necro-neoliberalismo es la política dominante a la que nos enfrentamos hoy en países del llamado tercer mundo como México. También propongo una visión integral que describa los poderes que operan en el México actual y sus efectos más crudos, definiéndolo como un contexto desbordado por el necro-neoliberalismo.

El presente mexicano, refleja la crudeza de habitar un territorio fronterizo entre el primer y el tercer mundo, un espacio marcado por la necro-política que da lugar a la narcotización (Valencia, 2010). México enfrenta nuevas formas de guerra, donde los cuerpos se convierten en los territorios sobre los que se inscribe la violencia para ejercer dominio. Es una guerra que busca imponer el poder sobre los cuerpos y que se ensaña, de manera especialmente devastadora, contra las mujeres. En este escenario, el Estado se amalgama con el narcotráfico y la necro-política (Segato, 2016).

Se trata de un contexto de despojo, un contexto de violencia, que pone por delante en su política económica un proyecto extractivista; el capital-Estado de la mano de las economías criminales; un *continuum* de violencia que inscribe dominación, también, sobre los territorios (Navarro, 2015, 2023). Este contexto, en el que lo novedoso parece ser el neoliberalismo como política económica impuesta desde el primer mundo, pone en marcha una guerra contra el

pueblo, ampliando la categoría de insurgente. Ahora, la contrainsurgencia abarca todo lo que no está en el poder: el pueblo (Paley, 2008, 2020). Todas éstas, son estrategias de necro-gobernanza (González, 2023) que favorecen la política económica.

México desbordado por el necro-neoliberalismo. México desaparecedor, México feminicida, México extractivista. En la frontera entre el primer y el tercer mundo del continente americano, somos desbordados por los cuerpos torturados, mutilados y asesinados. Atendemos a la destrucción y devastación de los cuerpos y los territorios, a partir de las formas extremas que adopta el mandato neoliberal en el tercer mundo, llevándolo a lo *gore*. En México, nos desbordan las formas novedosas de la guerra, que, no siendo declaradas, se convierten en nuevas formas de existencia y se ensañan hacia nosotras. En México, nos desborda, la equiparación del capital con el Estado, el despojo y el *continuum* de violencia, que ponen en marcha especializadas formas de dominación. En México, nos desborda el neoliberalismo, esta guerra contra todo aquel que no detenta el poder, contra todo aquel que no está del lado de quienes necro-gobiernan, sea esto desde el Estado o desde el para-estado, o desde las imbricaciones de ambos. Esta guerra neoliberal contra el pueblo dirige sus acciones distópicas hacia los cuerpos y hacia los territorios, hacia todo aquello que no detenta el poder.

Propongo que el necro-neoliberalismo no se vive igual en todos los contextos: hay contextos en donde el necro-neoliberalismo ejerce violencias constantes, latentes y presentes todo el tiempo y esto claramente habla de un desborde. Hay algunos territorios, en los que esto toma tintes de guerra y las violencias constantes y latentes, toman en cambio tintes literales de guerra. El desborde necro-neoliberal en México habla en ocasiones de un contexto de violencias exacerbadas que no llegan a la categoría de guerra y en su exacerbación mayor desborda contextos de guerra, aunque ésta sea no declarada.

México desaparecedor. Nos desborda la desaparición como estrategia central de la necro-política, las cifras crecientes de desaparecidos por rentabilidad, la extensión de las desapariciones. Nos desborda la impunidad y la indiferencia frente a la desaparición. Nos desborda que, en el México actual, lo más sencillo sea desaparecer.

México feminicida. Nos desbordan los cuerpos de mujeres asesinadas, las femi-desapariciones, las cruces rosas multiplicadas. Nos desbordan los nombres de las mujeres asesinadas, sus madres, sus hijos e hijas. México, desbordado de cuerpos desaparecidos. México, desbordado de cuerpos de mujeres asesinadas.

México extractivista. Nos desbordan los pueblos y las zonas urbanas desoladas, que las comunidades originarias vivan una y otra vez procesos de dominio y neo-colonizaciones en sus tierras. Nos desborda la extracción del agua, el aire, la tierra, el fuego. Nos desborda la minería

a cielo abierto, la agroindustria, el ordenamiento territorial, las hidroeléctricas, los incendios, la ecología verde. México, desbordado por el extractivismo y el despojo.

México desbordado por el necro-neoliberalismo con su violencia desbordada hacia los cuerpos, hacia los territorios. Violencia que, aunque afecta a todos los cuerpos, se ensaña con mayor crueldad hacia los cuerpos que no detentan el poder: poblaciones morenas en las periferias de las ciudades, poblaciones morenas en las comunidades, cuerpos de mujeres asesinados, cuerpos de mujeres morenas asesinadas. Violencia desbordada hacia los territorios, hacia aquellos territorios sostenidos por comunidades que guardan las memorias ancestrales de las formas originarias que nos han sostenido históricamente permitiéndonos llegar hasta aquí. En estos tiempos, nos desbordan las noticias de muerte, sus cifras, el “¿ahora qué?”; nos desborda la velocidad con la que todo sucede; nos desborda la desafección, el “no importa, sigue adelante como si nada pasara”. Se desbordan nuestros ojos llenos de lágrimas de dolor, de impotencia. Nos desborda el cansancio por la impunidad, por la injusticia, el ya no saber adónde mirar, el ya no saber cómo apaciguar nuestros corazones.

Protagonismos de las mujeres frente al necro-neoliberalismo

El necro-neoliberalismo como sistema económico que ejerce estrategias necro-políticas sobre los cuerpos y sobre los territorios, sobre la vida, desborda el contexto mexicano con desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivistas. Este México desbordado por el necro-neoliberalismo, en definitiva, es ejemplaridad de “un mundo catástrofe”, “un mundo roto” (L. Gil, 2022) con sabor a amarga desesperanza. Implementando un paradigma extractivo y un proyecto desaparecedor que se dirige a la vida, a los cuerpos y territorios, el necro-neoliberalismo se ensaña de manera particular con los cuerpos y territorios que han sido minorizados, y por lo tanto feminizados, a lo largo de la historia.

Aunque en México, el grueso de la población ha sido afectada por las mencionadas violencias, el sistema necro-neoliberal se ensaña de manera exacerbada sobre: los cuerpos de mujeres, los cuerpos de las poblaciones morenas históricamente precarizadas y los territorios en donde habitan las poblaciones originarias. A lo largo de estas páginas, se ha evidenciado cómo desde su proyecto desaparecedor y su paradigma extractivo, este sistema necro-neoliberal se ensaña de manera particular hacia las mujeres y los sujetos feminizados.

A partir del trabajo de González (2022) en términos de desapariciones, se ha descrito cómo las femi-desapariciones o desapariciones de mujeres irrumpieron en México a inicios de los años 90. En esos años, se desplegaron formas renovadas en el asesinato a mujeres que

plantearon discontinuidades con las formas y razones de asesinato a mujeres previamente existentes. Además, en términos de desaparición, es interesante observar cómo ésta, aunque es una problemática que afecta a varones jóvenes también, se presenta de manera exponencial en mujeres jóvenes de entre 10 y 19 años (CED, 2022). En este México desbordado por el necro-neoliberalismo, el paradigma extractivo desaparece a las juventudes femeninas, alimentando el peligro de ser mujer en estos territorios.

Planteando una discontinuidad histórica en los años 90, la violencia hacia las mujeres se presenta, en su forma más exacerbada: el feminicidio en los espacios públicos. De esta manera, se han hecho esfuerzos por hacer inteligible lo ininteligible. Siguiendo a Segato (2006) esta violencia exacerbada inscrita sobre los cuerpos de las mujeres, habla de que en estas formas inauguradas por el necro-neoliberalismo los cuerpos de las mujeres son tratados como territorios sobre los que se inscriben mensajes hacia los contendientes por el control territorial. Los feminicidios implican mensajes de dominio territorial escritos sobre los cuerpos de las mujeres. México se coloca como ejemplar espacio geográfico en términos femi-genocidas.

Los territorios en donde se implementan los ejercicios de despojo a partir del paradigma extractivo, son aquellos en donde históricamente han habitado los pueblos y comunidades originarias. En las comunidades originarias, las mujeres son portadoras de los saberes que se han conservado de manera histórica, desplegando saberes múltiples para seguir estando en la vida frente a los ejercicios históricos de colonización vividos en México. En estos territorios y frente a los ejercicios de poder extractivo, las mujeres defensoras del territorio colocan, de acuerdo con Gutiérrez y Navarro (2019), sus cuerpos en la primera línea de defensa territorial. De esta manera, las principales defensoras del cuerpo-territorio, viven en sus cuerpos lo que las feministas territoriales han nombrado feminicidio territorial (Cabnal, 2010).

Frente a los ejercicios de poder necro-neoliberal expresados a partir de la desaparición, el feminicidio y el extractivismo, atestiguamos también en México, un esperanzador protagonismo desde las mujeres en las luchas que surgen, organizan, nombran, denuncian y posicionan frente a estos mismos ejercicios de poder. Desde los cuerpos y territorios que enfrentan estos efectos, atendemos a un México “que, desde abajo, r-existe y que no podría entenderse sin lo que las mujeres insurrectas – subterránea o abiertamente –, han anhelado, sostenido y desbordado para alterar, corroer y transformar la dureza de la dominación capitalista, patriarcal y colonial” (Navarro, 2022, p.32).

Este “flujo de energía y fuerza que las mujeres y otros cuerpos feminizados vienen desplegando en este tiempo” (Navarro, 2022, p. 31) se ha presentado con gran fuerza en todos los ámbitos públicos. Este flujo de energía se hace visible y evidente en su magnitud y

multiplicidad en las marchas, manifestaciones y movilizaciones que las mujeres han organizado en México y en otros países de América Latina en años recientes. En 2016 se llevó a cabo en México “la gran protesta nacional contras las violencias, inspirada en las movilizaciones argentinas, cuando su significado se convierte en un paraguas capaz de aglutinar el conjunto de malestares y el hartazgo que lo acompaña expresado por millones de mujeres” (L. Gil, 2022, p. 52).

En términos de este protagonismo desde las mujeres L. Gil (2022) afirma:

Es prácticamente imposible no contar con alguna imagen en nuestra memoria de las enormes protestas protagonizadas por las mujeres en los últimos años. Su impacto tiene que ver con la cualidad con la que se ha irrumpido en una serie de ámbitos que fueron vetados a la discusión pública en distintos países: las decisiones legales sobre el aborto, el manejo de las denuncias los diferentes tipos de violencias, las desigualdades sexuales en ámbitos educativo, deportivo, político, artístico, etc., el reparto injusto del trabajo reproductivo y de cuidados con sus implicaciones en la generación de nuevas desigualdades transnacionales o la defensa de los territorios ante el despojo de las multinacionales liderada principalmente por las mujeres. (p. 45)

De igual forma, el Primer Paro Internacional de Mujeres del 8 de marzo de 2017 convocó a miles de mujeres a parar en su respectivo país a lo largo de América Latina: “éste transformó la movilización contra los femicidios en un movimiento radical, masivo y capaz de enlazar y politizar de forma novedosa el rechazo a todas las violencias” (Gago, 2019, p. 21).

Aquellas movilizaciones, así como las que desde ese entonces se organizan en América Latina frente a todas las violencias, hablan de un protagonismo femenino-feminizado de nuevo tipo. Este protagonismo hace una cartografía de la simultaneidad e interrelación de todas las violencias. Estas movilizaciones han logrado conectar las violencias y darles voz en el espacio público, en las calles, cruzando de modo práctico todas las violencias estructurales que se anudan con la violencia machista. A la par de nombrar las violencias estructurales entrecruzadas con la violencia machista, estas movilizaciones contribuyen con vincular la violencia con los modos en que se la enfrenta desde un protagonismo feminizado (Gago, 2019).

Presentes de manera masiva en las calles, desde la multiplicidad y haciendo gala de las diferencias entre mujeres, se celebra al interior de estos movimientos, una “revoltura” que rinde homenaje a la heterogeneidad y que plantea *otros modos de hacer política*: “los movimientos de mujeres afirman su imperiosa, legítima y absoluta necesidad de estar entre mujeres sin que esto conlleve una suerte de esencialismo identitario o de reificación de la diferencia sexual” (L. Gil, 2022, p. 57). Estas otras formas de hacer política desde las mujeres hablan del interés de

poner lo común al centro, como si fuera una fogata; así las mujeres amplifican mundos (L. Gil, 2022):

(...) las zapatistas hablan de la palabra que está revuelta. Y vemos cómo se produce esta revoltura en los cruces de las mujeres de la periferia con las del centro; las de provincia con las de la capital; las indígenas con las urbanas; las del Norte con las del Sur; las académicas con las activistas; las heterosexuales con las lesbianas; las que no se autodenominan feministas con las que sí; las jóvenes con las mamás que buscan justicia por sus desaparecidas y/o asesinadas. Estos encuentros son tremendamente valiosos, prefiguran políticas de lo común que amplifican mundos (...) (p. 51)

Estas movilizaciones hablan de la potencia feminista, es decir, del deseo de transformarlo todo conceptualizado por Verónica Gago (2019). La potencia feminista es una teoría alternativa del poder. Ésta reivindica la indeterminación de lo que es posible, de lo que podemos: “no sabemos lo que podemos hasta que experimentamos el desplazamiento de los límites que nos hicieron creer y obedecer” (p. 13). La potencia feminista entiende la potencia como despliegue de un contrapoder afirmativo: “la invención común contra la expropiación, el disfrute colectivo contra la privatización y la ampliación de lo que deseamos como posible aquí y ahora” (Gago, 2019, p. 14). Esta potencia encuentra en el cuerpo su lugar de arraigo, habla del deseo como potencial cognitivo y colectivo: la potencia feminista es una potencia del cuerpo que es individual, pero también de la potencia del cuerpo colectivo. Al estar enraizada en el cuerpo, no es abstracta y se presenta como capacidad deseante. Así, “el deseo no es lo contrario de lo posible, sino la fuerza que empuja lo que es percibido colectivamente y en cada cuerpo como posible” (Gago, 2019, p. 14).

Centrar la mirada en estas formas políticas nacientes desde la revoltura de mujeres, hace evidente que aqu-ellas sobre las que este sistema necro-neoliberal se ensaña descarnadamente, son al mismo tiempo, quienes protagonizan luchas novedosas, creativas y amorosas que frente a lo desbordado del contexto. Este protagonismo de las mujeres es esperanzador y remite a lo que Silvia L. Gil (2022) nombra *un tiempo de crisis y esperanza*. De acuerdo con la autora, la esperanza se sitúa entre dos lugares, está entre el tiempo en el que estamos y el tiempo al que nos dirigimos desde estas luchas. Las luchas que las mujeres protagonizan re-construyen, replantean y re-tejen formas de estar en este mismo sistema, que antepone lo *necro* frente a la vida, en este sentido, ensayan y sostienen la creación de otros mundos.

En estas luchas por la vida, en estas luchas por lo común y frente a todas las violencias machistas, el papel protagónico de las mujeres se mueve desde la potencia feminista, desplegando el deseo de transformarlo todo. Desde este deseo, las mujeres en la actualidad le

damos vida a la importantísima intención política de, en medio de un mundo roto ir más allá de él, haciendo apuestas prácticas y encarnadas que reconstruyen lo común. Poniendo la intención en lo común desde estos protagonismos, afirmo que en medio del México desbordado por el necro-neoliberalismo, las mujeres se presentan como sujetos que desbordan prácticas en todas las esferas de lo público, que plantean maneras de seguir estando en la vida:

En estas nuevas conexiones, parecería que se revela de manera más evidente que nunca la heterogeneidad propia del feminismo, así como su capacidad multiplicadora que lo permite operar al mismo tiempo en varios niveles sin que ninguno le sea estrictamente más propio, la calle, los medios de comunicación, las escuelas, la academia, las instituciones, las redes sociales. En esta heterogeneidad y multiplicidad que desafía cualquier unidad totalizante radica su potencia. Se trata de una verdadera fuerza de afectación que desestabiliza lugares prefijados. (L. Gil, 2022, p. 51)

En medio de un contexto desbordado de violencias como México, desbordado de desapariciones, de feminicidios, de despojos territoriales, recatamos la esperanza. En este momento las mujeres se presentan como un sujeto que está cambiando el rumbo. Las mujeres como sujeto colectivo transformamos el mundo desde las calles que gritan justicia, desde nuestras prácticas disidentes en todas las áreas de la vida, nos pensamos a nosotras mismas mientras pensamos el mundo. Este es el tiempo de las diferencias y en medio de un mundo roto, que necesita de opciones para recomponerse, las mujeres brillan como un sujeto que desde sus prácticas re-vitaliza el mundo. La presencia de las mujeres en el ámbito cinematográfico en México no es una excepción.

Capítulo 2. Historia de las mujeres en el cine documental en México

Un hito: se anuncia una Tempestad

En 2017 es la primera vez en la historia que la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) le otorga un Ariel²⁵ a una mujer por mejor dirección. Gracias al largometraje documental *Tempestad*, Tatiana Huezo se convirtió en la primera mujer en la historia del cine mexicano en ganar un Ariel por mejor dirección de cine.

Tempestad es un documental que aborda la crisis de las desapariciones²⁶ en México a partir de la historia en espejo de dos mujeres que han enfrentado los efectos de la desaparición en sus vidas desde posiciones completamente distintas. Su sinopsis expresa:

Una mujer es recluida en una cárcel controlada por el crimen organizado mientras que otra busca a su hija desaparecida. A través de imágenes que nos sumergen en un viaje del norte al sur de México, los dos testimonios se entrelazan y nos llevan al centro de una tormenta: un país en donde la violencia ha tomado el control de nuestras vidas, de nuestros deseos y nuestros sueños. Frente a eso, la claridad de dos mujeres que, como un pequeño y revelador acto de resistencia, se niegan a conformarse con esta realidad. (Pimienta Films, 2016)

En definitiva, el documental *Tempestad* es fundamental en términos de otras formas de narrar la crisis de las desapariciones en México ya que brinda a las audiencias la posibilidad de *conectar con la realidad* de las desapariciones en México *de otra forma*. Esta otra forma apela a una clave poética al tiempo de documentar las subjetividades de dos mujeres que han atravesado esta dolorosa experiencia; al encontrarse con *Tempestad*, la audiencia se siente tocada por esta realidad. En medio de este contexto de desafección, estas formas contribuyen con ampliar las posibilidades de afectarnos como audiencia y como población que habita estos territorios²⁷.

El reconocimiento de Tatiana Huezo por parte de la AMACC, generó otro efecto importante en las audiencias. Esta “primera vez de ser reconocidas por la academia” desencadenó otra primera vez mucho más importante. En 2017, a partir del reconocimiento de

²⁵ Los Arieles son reconocimientos cinematográficos otorgados desde 1946 de forma anual por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), creada ese mismo año. La figura del Ariel es un hombre de oro que se prepara para volar.

²⁶ La crisis de las desapariciones ha sido nombrada en el primer capítulo de esta tesis y se refiere al momento histórico que ha implicado una guerra neoliberal contra el pueblo y que con formas necro políticas desborda México de personas desaparecidas de manera cada vez más exponencial desde 2006.

²⁷ En el tercer capítulo de esta tesis se presenta la herramienta de “análisis documental en términos propios”. En ese capítulo, se presenta el análisis más amplio de *Tempestad* al lado de otros 18 documentales dirigidos por mujeres. Así se detalla la importancia de desarrollar estas y otras formas de narrar y representar la realidad en el cine documental a partir de las prácticas de diversas mujeres documentalistas en México.

Tatiana Huezo como mejor directora de cine es la primera vez que tanto el público cinematográfico, como la población mexicana, se pregunta de manera masiva ¿qué ha pasado con las mujeres realizadoras de cine en México?

El hito de Tatiana Huezo siendo reconocida por la AMACC es un hito no solo porque rompe el techo de cristal de la academia de cine en México, sino por las preguntas que surgen a partir de este hecho y que permiten problematizar la presencia de las mujeres realizadoras de cine en México. El reconocimiento de Tatiana Huezo como mejor directora de cine es importante, novedoso e histórico porque abre la posibilidad de preguntarnos quién ha narrado, qué se ha narrado y cómo se ha narrado en las pantallas de cine documental en México: ¿quién ha estado detrás de las cámaras en el cine en México?, ¿qué sujetos han sido reconocidos como mejores realizadores de cine en México?, ¿hay mujeres que han realizado cine documental a lo largo de la historia del cine en México?, ¿qué ha pasado con las presencias de las mujeres como realizadoras de cine documental en México?, ¿quiénes son esas mujeres?, ¿en dónde están?

Antes de re-construir la presencia de las mujeres en la historia del cine documental en México, es importante hacer un recuento de cómo surge el cine en la historia, es decir, trazar las líneas de la historia más amplia. De esta manera, primero trazaré la historia del surgimiento del cine y del cine documental en el mundo, incluyendo la presencia de las mujeres realizadoras. Posteriormente, regresaré con la intención de historiar la presencia de las mujeres en el cine documental en México.

El surgimiento del cine y del cine documental (incluidas las mujeres)

El surgimiento del cine y el surgimiento del cine documental ocurren de manera simultánea, ya que los primeros registros cinematográficos documentaron algún aspecto de la realidad. El cine surge en Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y es heredero de la revolución industrial. En esa época se dio gran impulso al progreso económico, al crecimiento de las ciudades y al desarrollo de maquinaria e inventos novedosos.

El registro de imágenes en movimiento se hace posible sobre todo a partir de científicos que, por diversas razones, requerían contar con algunos documentos concretos de la realidad: “eran hombres de ciencia que sentían la necesidad imperiosa de documentar algún fenómeno o acción y se las ingeniaron para realizarlo” (Barnouw, 1996, p. 11). En 1874, el astrónomo francés Pierre Jules César quería registrar el paso de Venus ante el Sol, por lo que diseñó el

*révolver photographique*²⁸, una cámara en forma de cilindro con una placa fotográfica que daba vueltas y de esa forma capturaba imágenes. En 1880, el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge se propuso encontrar datos precisos del galope de un caballo para lo que dispuso una serie de cámaras fotográficas que hacían disparos mientras los caballos galopaban; de esta manera proyectó secuencias fotográficas daban una impresión del movimiento.

Con inspiración en ambos inventos, en 1887 el fisiólogo francés Etienne Marey ideó un *fusil photographique*, un fusil fotográfico, con el que podía seguir el vuelo de un pájaro y hacer funcionar disparadores que captaran imágenes en distintos puntos del tiempo. Todos estos fueron intentos de hacer estos registros del movimiento y algunos de estos intentos si generaron la impresión de movimiento de las imágenes al proyectarlas en una secuencia a gran velocidad (Barnouw, 1996).

Quienes lograron, sin embargo, desarrollar dispositivos que captaran imágenes y las reprodujeran dando la ilusión de movimiento fueron los inventores Thomas Alva Edison y Louis Lumière. Edison reconocía el valor instructivo y documental de las imágenes y sonidos, había conversado acerca de sus avances con Mybridge y Marey. En 1884 Edison presentó el kinetoscopio, una cámara al interior de un estudio que funcionaba a partir del trabajo de varios hombres y requería de la electricidad para funcionar. Esta cámara “no salía al exterior para examinar el mundo, sino que, por el contrario, se llevaban ante ella los hechos del mundo exterior” (Barnouw, 1996, pp. 13-14). Fue Lumière quien convirtió en realidad el dispositivo para captar y proyectar imágenes en movimiento:

La cámara de Lumière, el *cinématographe*, se lanzó en 1895. Ésta pesaba solamente 5 kilos (una centésima parte del peso de la cámara de Edison) y era una caja de madera dura de gran elegancia, como una maleta. El cinematógrafo era de manejo manual y podía transportarse fácilmente: el mundo exterior llegó a ser su terreno de trabajo. También era sencillo convertirla en proyector y máquina para copiar, así el mismo hombre podía llegar a una ciudad extranjera, ofrecer presentaciones de cine, rodar películas en el día, revelarlas y copiarlas en el cuarto de su hotel y exhibirlas luego la misma noche (Barnouw, 1996, p. 14).

El cinematógrafo que revolucionaría a la humanidad para siempre hizo su primera proyección en público en marzo de 1885, en una reunión realizada en París con el fin de promover las industrias francesas; en ésta, Lumière exhibió su invento con el cortometraje documental *La salida de la fábrica* (Barnouw, 1996). A partir de ese momento, el cinematógrafo sería replicado y llevado a viajar a lo largo de todo el mundo, estando manejado por *opérateurs* (operadores) que se encargaban de darlo a conocer en diversas ciudades.

²⁸ La traducción del francés al español de esta frase es revolver fotográfico.

Todas las proyecciones que se hicieron en esta época fueron productos documentales, pues presentaban algún aspecto de la realidad, como imágenes de ciudades, personas conviviendo y máquinas sorprendentes. Es así como el nacimiento del cine: “ese hecho histórico, marcó el inicio de una disciplina que combina armónicamente los avances tecnológicos, con aspectos dramáticos y narrativos” (Castillo-Morales, 2020, p. 11). Toda esa primera vida del cine documental en sus inicios constó de piezas bastante cortas, muchas de ellas de un minuto, que comenzaron a desarrollar lo que se convertiría la forma documental en el siglo XX.

Es hasta la segunda década del siglo XX que en diversas geografías del mundo comienzan a darse las expresiones documentales que dan origen e inspiran a todo un género. El estadounidense Robert Flaherty (1922) llevó a cabo su documental *Nanook of the North*, en el que retrató la vida del pueblo inuit a través de la historia de una familia específica en la región del Ártico canadiense. Nanook, es el padre de la familia que es el protagonista de este documental, es acompañado por su esposa e hijos en el relato. En este trabajo Flaherty retrató acciones cotidianas de la familia (Castillo-Morales, 2020) desde su propia mirada.

Más adelante, Dziga Vértov (1929), originario de la entonces Unión Soviética, realiza *El hombre con la cámara*, un retrato de la vida urbana en distintas ciudades soviéticas, construido a partir de innovadoras técnicas de montaje. De este modo, Vertov inicia el camino hacia la creación de un lenguaje audiovisual documental conocido como Kino-Pravda o Cine-Verdad. Este enfoque implicaba el rechazo al cine de ficción, el uso del montaje, la captura de la realidad tal como es—sin actores ni guiones preestablecidos—y la exploración de la tecnología cinematográfica mediante cámaras ocultas, ángulos inusuales y una edición dinámica. Con ello, Vertov proponía el cine-verdad “como medio de hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto y desnudo lo disfrazado” (Castillo-Morales, 2020, p. 11).

A lo largo de la historia del cine es interesante observar que quienes han realizado cine documental, son muchas veces también quienes han generado teoría con respecto a éste, hay “una fuerte relación entre la producción y el estudio que ha sido característica de buena parte del cine documental en el pasado” (Nichols, 2013, p. 20). Es en los años treinta cuando se da una de las teorizaciones más relevantes en cuanto al cine documental gracias a *Drifters* (1929). Este documental fue realizado por el cineasta y escritor escocés John Grierson, quien narra desde su visión la vida de los pescadores del mar del Norte. A partir de este trabajo, Grierson aporta la primera definición de cine documental: “documental es el tratamiento creativo de la realidad” (Nichols, 2010, p. 6).

De acuerdo con el teórico estadounidense Bill Nichols (2010), el cine documental se basa en y se refiere a la realidad, representándola desde una perspectiva específica. El tratamiento creativo de la realidad implica una forma documental que equilibra la visión creativa de quien lo realiza, con el respeto por el mundo histórico. Hacer piezas documentales tiene que ver con presentar visiones del mundo narradas de manera creativa con la responsabilidad de hablar con claridad y compromiso acerca de la realidad. El documental: “ha aportado una mirada nueva a los acontecimientos del mundo y ha contado historias, con brío e imaginación, que amplían horizontes limitados y despiertan nuevas posibilidades” (Bill Nichols, 2010, pp. 1-2). Nichols (2010) afirma que en el mundo cotidiano y desde el sentido común, se hacen tres suposiciones respecto al cine documental:

1. Los documentales tratan sobre la realidad; son acerca de algo que realmente sucedió.
2. Los documentales tratan sobre personas reales.
3. Los documentales cuentan historias sobre lo que sucede en el mundo real (p. 10).

Para este autor es importante realizar algunas aclaraciones. Referente al primer punto “los documentales tratan sobre la realidad”, Nichols afirma que hay trabajos audiovisuales de ficción que también tratan de situaciones o eventos que se refieren al mundo real; la distinción que encuentra con el documental es que “las películas documentales hablan de situaciones o acontecimientos verificables y al hacerlo, no introducen hechos no verificables; los documentales hablan directamente sobre el mundo histórico y no hablan de manera alegórica” (Nichols, 2010, p. 7). Respecto al segundo punto, “los documentales tratan sobre personas reales”, Nichols (2010) señala que en la ficción también hay personas reales que interpretan papeles ficticios. Para diferenciar el documental el autor indica: “los documentales tratan sobre personas reales que no desempeñan papeles de alguien más; tratan de personas reales que se auto-representan a sí mismas” (p. 9). Finalmente, en cuanto a la afirmación “los documentales cuentan historias sobre lo que sucede en el mundo real”, Nichols (2010) se pregunta: ¿de quién es la historia que se narra en un documental? ¿Pertenece a quien realiza la película o a quien la protagoniza? Al respecto, señala: “lo que cuenta un documental proviene del mundo histórico, narrado desde la perspectiva y voz del cineasta” (p. 11). Todo esto para referirse a la dificultad que implica hablar como tal del género documental y de las cercanías y lejanías que este género tiene con la ficción.

Desde la perspectiva de Nichols que algo sea considerado documental o ficción tiene más que ver con un gradiente que con una división binaria: “esto es una cuestión de grado, no de una división en blanco y negro” (Nichols, 2010, p. 11). En consecuencia, es posible defender que el cine documental no pretende hacer una reproducción de la realidad, pretende hacer una

representación del mundo en el que habitamos. Para apoyar esta idea, plantea una importante distinción entre documental y documento:

Juzgamos una reproducción por su fidelidad al original: su capacidad de reproducir rasgos visibles del original con precisión y para fines que requieren una reproducción precisa como en fotografías policiales, fotografías de pasaporte o radiografías médicas. Juzgamos una representación más por la naturaleza del placer que ofrece, el valor de la información que proporciona y la calidad de la perspectiva que inculca. Pedimos cosas diferentes a las representaciones y a las reproducciones, pedimos cosas distintas a los documentales y a los documentos. (Nichols, 2010, p. 13)

Hacer esta distinción entre reproducción y representación es sumamente importante, ya que muchas de las discusiones que se han tenido al interior de la teoría cinematográfica y al interior de la teoría feminista del cine, tienen que ver con los ámbitos que se relacionan con los mundos del documental y sus cometidos. Al nombrar que el cine documental es una representación que presenta una visión particular del mundo real, se habla de que el cine documental, aunque se refiere a la realidad, no la reproduce o replica de manera exacta, sino que presenta una visión particular y construida relacionada con esta realidad. Tomando en cuenta las previas aclaraciones, la definición de cine documental con la que Nichols (2010) se queda es:

El cine documental habla de situaciones y acontecimientos reales; se refiere a personas u actores sociales que se presentan como ellos mismos en historias que transmiten una perspectiva posible y concreta sobre las vidas, situaciones, y acontecimientos retratados. La narración en los documentales, toma forma a partir del punto de vista particular del cineasta, que presenta una forma de ver el mundo histórico sin recurrir a alegorías ficticias. (Nichols 2010, p. 14)

En todo esto, al nombrar que la forma documental, es un tratamiento creativo de la realidad y es una representación, se vuelve sumamente importante hacer la pregunta de ¿quién hace cierta representación? Reflexionar acerca de quien ha generado históricamente las representaciones en el cine y quienes no, sea documental o sea de ficción, se vuelve de suma importancia ¿quién pone su voz y quién pone su mirada en los relatos documentales?²⁹

Según Nichols (2010), la voz del cineasta no hace referencia necesariamente a la voz literal del cineasta, sino a la manera en la que cada persona que hace cine “habla” o presenta

²⁹ Esta pregunta y la respectiva discusión en relación con las representaciones y quién las ha realizado de manera generalizada a lo largo de la historia, se aborda con detalle en el tercer capítulo de esta tesis. En particular nombro la importancia de la filósofa Teresa de Lauretis para iluminar esta pregunta y las representaciones que de las mujeres se han hecho en el cine a lo largo de la historia.

su trabajo cinematográfico documental. La voz del cineasta es una voz que surge del conjunto de la presencia audiovisual de cada película y que tiene que ver con qué planos se seleccionan, cómo se encuadran los temas, qué escenas se yuxtaponen, cómo se mezclan los sonidos y cómo se disponen los títulos y los intertítulos. Esta voz, tiene que ver con las estrategias que pone en marcha la persona que hace cine para hablar de la realidad dando una perspectiva particular: “los cineastas, como todos los grandes oradores, deben hablar desde el corazón, de formas en que se ajusten a la ocasión y surjan de ella” (Nichols, 2010, p. 6).

Desde entendimientos feministas de la forma documental, las cineastas y académicas Alexandra Juhasz y Alisa Lebow (2015) enuncian la importancia de hablar en los relatos documentales en términos propios:

Desde sus inicios, las obras documentales han estado ligadas a los acontecimientos mundiales, a enunciar perspectivas y opiniones sobre el mundo. Los documentales en este sentido, son modos de expresión culturales que intervienen y contribuyen con construir no sólo nuestra comprensión de los acontecimientos del mundo, sino también con comprender el mundo mismo. (p. 1)

Luego de las primeras décadas del siglo XX, el cine se desarrolló como nuevo formato y comenzó así el desarrollo del lenguaje cinematográfico. La ficción tomó mucha fuerza y de la mano de la industria cinematográfica, empezó a haber una producción de obras de manera masiva. Por su parte, el género documental se diversificó, dando lugar a una gran diversidad de aproximaciones en sus formas de hacer. La diversidad presente en el cine documental ha tenido que ver tanto con aspectos tanto geográficos, como con aspectos históricos.

Desde los inicios del cine documental, han surgido diversas formas de realización, influenciadas tanto por el contexto geográfico como por los momentos históricos en los que se desarrollaron. Un claro ejemplo de esta diversidad se encuentra en la comparación entre Vertov, en la entonces Unión Soviética, quien definía el Cine-Verdad como “la captura de la vida tal como es”, y Grierson en Escocia, quien concebía el documental como “el tratamiento creativo de la realidad”. A lo largo de la historia del cine documental, resulta fascinante observar la proliferación de formas, estilos y enfoques que este género ha adoptado.

Para una revisión detallada del cine documental a lo largo del tiempo, es interesante la aportación de Erik Barnouw a partir del libro *El Documental: Historia y estilo* que se publicó en inglés en 1974 y en español en 1996. Barnouw (1996) realiza un recorrido histórico por los retos, complejidades y logros del cine documental, abarcando desde los inicios del cine en 1895 hasta la década de 1990. El autor plantea nombres diversos dirigidos a caracterizar el género documental: documental profeta, documental explorador; documental reportero, documental

pintor, documental abogado, documental toque de clarín, documental fiscal acusador, documental poeta, documental cronista, documental promotor, documental observador, documental agente catalizador y documental guerrillero. A lo largo de este trabajo, Barnouw propone una tipología sumamente interesante y llamativa que nombra las formas documentales respecto a su contexto histórico y geográfico.

Nichols (2010) también hace una interesante aportación en cuanto a tipologías. Su propuesta es una de las más nombradas en los estudios de cine documental contemporáneos y tiene que ver con lo que nombra los “modos de hacer documental”. Éstas hablan de las diversas estrategias estéticas y narrativas que utilizan quienes realizan cine, para construir y representar la realidad en sus obras documentales. Según Nichols, el documental no es un género único, sino que puede abordarse desde varias aproximaciones, cada una con características propias que influyen en cómo se narra la historia, cómo se estructura la argumentación y cómo se involucra al público. En la tabla 2 se presentan estos modos.

Tabla 2. Modos del Cine Documental y sus Características

Modo	Características	Ejemplos
Modo expositivo	Se caracteriza por una narrativa clara y argumentativa, muchas veces apoyada por una voz <i>en off</i> que organiza la información de forma didáctica. Este es el modo que la mayoría de la gente asocia con el documental “tradicional”.	El arado que rompió el Llanuras; Tierra española (1937); Trance y danza en Bali (1952); Les Maîtres Fous (1955) y los noticieros.
Modo observacional	Busca capturar la realidad de manera directa, ofreciendo una visión "sin intervención" en la que el cineasta adopta una posición de “ <i>fly on the wall</i> ” para registrar los hechos.	Primary (1960); <i>High School</i> (1968) Vendedor (1969); la guerra Habitación (1993); y Metallica: Some Kind of Monster (2004).
Modo participativo	Enfatiza la interacción del realizador quien se involucra activamente en el proceso, interactuando con los sujetos y apareciendo en cámara. La historia se construye a través del diálogo y la intervención.	Crónica de un Verano; Poder Solovky (1988); Shoá (1985); La niebla de la guerra: Once lecciones de la vida de Robert McNamara (2003); y Enron: los tipos más inteligentes de la sala.
Modo reflexivo	Este modo llama la atención sobre el propio proceso de hacer documental, cuestionando la veracidad de la representación y haciendo evidente el montaje, la construcción y las técnicas utilizadas.	El hombre de la película Cámara; Tierra sin Pan; La lucha con el hacha (1975); la guerra Juego (1966); y Reensamblaje (1982).

Modo performativo	Se centra en la experiencia subjetiva y emocional, destacando la dimensión personal y, en ocasiones, la poética o simbólica del relato. Plantea la implicación del cineasta con el tema. Le da lugar a la evocación y al “afectarse”.	El acto de ver con lo propio Ojos (1971); Historia y Memoria (1991); Lenguas desatadas (1989); Chile, Memoria Obstinada (1997); Vals con Bashir.
Modo poético	Enfatiza la estética, el ritmo visual y la musicalidad, en detrimento de una narrativa lineal, para transmitir sensaciones y estados de ánimo más que argumentos estructurados. Tiene estrecha proximidad con lo experimental, lo personal y el cine de vanguardia.	El puente (1928); Canción de Ceilán (1934); Escuchar Gran Bretaña (1941); Noche y niebla (1955); y Koyaanisqatsi (1982).

Fuente: Elaboración propia a partir de Nichols (2010).

La tipología propuesta por Nichols está sobre todo basada en las características de las formas documentales. A diferencia de lo que plantea Barnouw, quien pone atención a los contextos históricos y geográficos de las manifestaciones documentales. Nichols plantea una tipología del cine documental “trans-histórica”, qué va más allá de los contextos geográficos e históricos y que hace una abstracción desde lo formal.

La académica mexicana Guadalupe Ochoa en su libro *La construcción de la memoria, historias del documental mexicano*, presenta aportaciones interesantes. Ochoa (2013) considera que el cine documental es “un bien cultural que a través del lenguaje audiovisual pretende partir de aspectos de la realidad, expresarlos y comunicar sobre ellos” (p. 16) y esta tradición ha sido concebida de muchas formas con el paso del tiempo de acuerdo con el desarrollo del lenguaje audiovisual, la tecnología y las reflexiones. La autora no solo plantea la importancia de los contextos históricos y geográficos, sino que plantea también los cambios tecnológicos que en estos contextos se presentan y que son fundamentales en la realización. Ochoa presenta también otras formas en las que el cine documental ha sido clasificado y ordenado:

Se ha puesto el acento en patrones organizativos (los mencionados modos de hacer documental de Nichols); en la autenticidad (cine de experiencia, cine directo, *cinéma vérité*, cine performático); en las categorías temático-cronológicas (las mencionadas formas planteadas por Barnouw); en su función social (militante, formativo, informativo) y en sus potenciales valores estéticos (de autor, de creación). (Ochoa, 2013, p. 19)

Esto hace evidente cómo las tipologías del cine documental son diversas y tienen que ver con quién las realiza y con qué intención se realiza cierta tipología. Desde Ochoa (2013) la diversidad de tipologías tiene que ver con que el documental, tiene muchas formas de

producirse y muchos puntos de vista desde dónde partir, aclarando que “ninguna orientación corresponde con alguna evolución, ni con el descubrimiento del verdadero documental” (p. 20). Esto abre la puerta a múltiples otras formas y a la posibilidad de generar otras tipologías pues en general éstas han sido planteadas desde geografías de enunciación Dominante: “hasta ahora la filmografía mundial comprende mayoritariamente la hollywoodense y la europea, y las otras filmografías siguen siendo clasificadas por sus ausencias de, por sus diferencias con” (Ochoa, 2013, p. 20). De este modo, al reflexionar desde geografías otras, como la de México, se hace una invitación:

Creo que hay una necesidad de investigación y reflexión acerca del documentalismo mexicano mediante la recensión de los trabajos realizados y su comparación diacrónica y sincrónica que, permita elaborar un panorama general y determinar tendencias, modas, estilos personales, para que – una vez establecidas algunas características – sea posible confrontarlas e incluirlas en la historia del cine mundial. (Ochoa, 2013, p. 20).

A pesar del notable desarrollo y la diversidad de formas dentro del género documental, este ha sido históricamente menos valorado en comparación con la ficción. Pareciera como si el género predilecto, lo que se considera cine, ha sido la ficción; pareciera que *generar mundos que no son éste*, ha sido muy importante para la industria cinematográfica y desde ahí, se considera “verdadero cine” lo que tiene que ver con las formas ficcionales. Linda Williams analiza cómo el documental ha sido históricamente relegado en comparación con la ficción, porque se le ha percibido como menos atractivo emocionalmente y más ligado a la objetividad y la didáctica.

Williams (1993) señala que, el cine de ficción ha dominado porque permite una mayor inmersión emocional y catarsis, mientras que el documental, tradicionalmente asociado con la verdad y la información, no siempre ha sido visto como un entretenimiento atractivo. Nichols (2010) por su parte, explica que el documental ha sido históricamente menos popular debido a su relación con la "observación" en lugar de la "identificación" emocional que se da en la ficción. Argumenta que el cine de ficción ha sido favorecido porque apela a la narrativa clásica y a la suspensión de la incredulidad, algo que el documental muchas veces interrumpe con su estilo expositivo o reflexivo. Finalmente, desde estas geografías, Ochoa (2013) plantea que el documental “ha permanecido oculto, dependiente, subvalorado” (p. 14) por razones diversas: el documental se ha considerado un género menor; la crítica de cine ha contribuido con la mayor popularidad de la ficción; muchas veces la producción documental ha estado financiada por los gobiernos para su fortalecimiento; se ha puesto mucho énfasis en la potencialidad

didáctica e informativa del documental; algunos temas y estilos abordados desde el documental generan incomodidad en las audiencias.

Desde mi perspectiva, el detrimento de la forma cinematográfica documental también puede estar relacionada con ciertas ganas de no ver, con la imposibilidad o negación de la población de acercarse a las representaciones de lo que sucede en el mundo. En relación a este no querer acercarse a la realidad, Georges Didi-Huberman plantea en el prólogo del libro *Desconfiar de las Imágenes*: “¿Cómo abrir los ojos? ¿Cómo desarmar las defensas, las protecciones, los estereotipos, la mala voluntad, las políticas de avestruz de quien no quiere saber?” (Farocki, 2013, p. 19).

En relación a esta diversidad de hechos y razones que hacen que el documental haya sido denostado, me planteo que el documental como género ha sido históricamente minorizado. Según Gago (2019), lo minorizado es aquello que ha sido relegado y despreciado a lo largo de la historia. Es desde este entendimiento de género minorizado, que me pregunto ahora por la presencia de las mujeres como realizadoras de cine documental.

Aunque el cine y su forma documental surgieron como formato de expresión a inicios del siglo XX, es hasta los años sesenta, que el cine documental se presentó como un ámbito de sumo interés para las mujeres realizadoras. En esta época, tuvo una gran relevancia lo que se conoce como la Segunda Ola del feminismo en diversas geografías del mundo. Retomo la propuesta de L. Gil (2022) para considerar las Olas sin imponer un determinado paradigma del feminismo, sino para identificar las preguntas filosófico-políticas que se han abierto en diversos tiempos históricos “y que aún con declinaciones muy distintas en diferentes partes del mundo, muestran similitudes que permiten orientarnos” (L. Gil, 2022, p. 53).

Durante la segunda Ola del feminismo, se plantearon preguntas y debates que expandieron el movimiento feminista. En ésta se puso el problema de la Diferencia sobre la mesa, planteando que lo personal es político. De esta forma, el movimiento feminista se enfocó en cuestionar y transformar estructuras profundas de opresión de género, incluyendo la sexualidad y el deseo, la violencia de género y la representación de las mujeres en la cultura. Es desde el ámbito de la cultura y los medios, que diversas feministas, tanto teóricas como realizadoras, se plantean la pregunta por las representaciones ¿qué representaciones se hacen en los medios acerca de las mujeres? ¿qué efectos tienen las representaciones que se hacen de las mujeres en los diversos medios y manifestaciones culturales en ellas mismas, en los hombres, en el mundo?

Es así como las críticas feministas al cine convencional en esa época llevaron a las cineastas feministas en dos direcciones: “muchas cineastas respondieron a las preocupaciones

feministas sobre la representación de las mujeres en las películas populares, recurriendo al cine de vanguardia o al cine documental como alternativas potencialmente progresistas” (Hollinger, 2012, p. 67). De esta forma, tanto el cine documental, como el cine de vanguardia, se plantearon a lo largo de la segunda Ola feminista como opciones interesantes por ser exploradas.

Desde la perspectiva de la teórica cinematográfica feminista Karen Hollinger (2012) tanto el cine de vanguardia como el cine documental han sido definidos de diversas maneras, pero lo central en cada definición es su caracterización como “el Otro” del cine convencional. El cine de vanguardia se enfoca en la experimentación y el cine documental pone su interés en la no ficción. Ambas propuestas se desarrollan en paralelo al cine Dominante y adoptan frente a él una postura reactiva y opositora en términos de forma, contenido, producción y exhibición. Esta concepción de “el Otro”, va en línea con la ya mencionada minorización del género documental.

De las realizadoras feministas en los años sesenta, hubo quienes adoptaron las formas realistas, y se plantearon la tarea de capturar las vidas de “mujeres reales” a través del formato documental. Otras realizadoras feministas, vieron los documentales como estratégicamente inviables³⁰ y recurrieron al cine de vanguardia, insistiendo en que era esencial para la cineasta feminista poner en primer plano la naturaleza construida de su película a través de este tipo de cine³¹ (Hollinger, 2012, p. 71); es decir, colocaron el interés feminista en construir relatos ficticios de mundos ficticios para ampliar las posibilidades de las mujeres.

Desde la actualidad, se tiene bastante claridad al respecto de lo construido en el cine documental y es importante mencionar que en aquella misma época se comenzó a desarrollar la teoría de las representaciones que ha permitido desarrollar nociones más contemporáneas de cine documental. En general en la actualidad no hay pretensiones de “hacer reproducciones fieles de la realidad”, sino de representar los sentires, las sensaciones y los significados de las personas que lo realizan para ampliar perspectivas del mundo y en el mejor de los casos, contribuir con transformarlo.

Más allá de las críticas feministas anti-realistas que se hicieron al documental, muchas realizadoras tuvieron perspectivas más amplias y miraron otras potencialidades en esta forma de hacer cine. Las realizadoras de documental colocaron así su esperanza en que “la particular

³⁰ De acuerdo con Hollinger (2012), las cineastas que se abocaron al cine de vanguardia sospechaban de cualquier forma de realismo pues era desconfiable al “esconder una agenda ideológica bajo sus afirmaciones de verosimilitud”. En otras palabras, las cineastas que se colocaron en estas reflexiones consideraban que hacer cine realista, o cine documental, implicaba replicar estructuras patriarcales.

³¹ La crítica feminista que se hace al cine documental desde una posición anti-realista, se explora con detalle en el tercer capítulo de esta tesis.

conexión del documental con la realidad, pudiera proporcionar un vehículo para presentar imágenes de mujeres reales que contrarrestaran los estereotipos negativos” (Hollinger, 2012, p. 74) presentes en el cine convencional. Esto sucedió pues las documentalistas valoraron:

La capacidad del documental de ofrecer una visión objetiva de la realidad socio-histórica, a la par de involucrar también la creatividad, la distorsión, la licencia dramática, la acentuación poética, la amplificación o destilación con fines de entretenimiento, la educación, la polémica o la propaganda. (Hollinger, 2012, p. 74)

En contraste con las representaciones convencionales, los primeros documentales feministas tenían como objetivo ampliar la diversidad de imágenes femeninas en las pantallas. Algunas de las estrategias a las que recurrieron, implicaron mostrar *a las mujeres tal como son*; de esta forma se mostraban imágenes de la vida cotidiana de mujeres comunes lidiando con un mundo dominado por hombres, intercalando imágenes de mujeres hablando directamente a la cámara sobre sus experiencias, luchas y logros en medio de este mismo mundo patriarcal (Hollinger, 2012).

En muchos de estos trabajos, había una fuerte identificación de la directora con las mujeres protagonistas de su película; de esta manera había formas colaborativas. Estos documentales se consideraron comprometidos ya que buscaban hacer una concientización feminista, que dotara de estrategias de apoyo mutuo e inspirara a las mujeres en la película, detrás de la cámara y en las audiencias a tener la fuerza colectiva necesaria para combatir la sociedad patriarcal (Hollinger, 2012).

Gracias al surgimiento de formatos cada vez más accesibles, como los equipos de 16mm, la forma documental se presentó como una puerta de acceso a la realización cinematográfica para que las mujeres contaran sus propias historias en voz propia. Al representar y alentar conversaciones políticas entre mujeres, estos documentales apostaron por cambios en las vidas de las mujeres, tanto a nivel personal como político (Hollinger, 2012). Es de esta manera que las mujeres en los años sesenta irrumpen con gran fuerza en el campo de las representaciones desde el cine documental, llevando a las pantallas documentales la máxima de *lo personal, es político*.

Este momento de irrupción de las mujeres en el cine, especialmente en el documental, durante los años sesenta, no solo representa una oportunidad para desestabilizar las inequidades estructurales, sino que también simboliza una transformación esperanzadora. Al mismo tiempo, pone en evidencia la realidad del "género minorizado". Previamente afirmé que el cine documental ha sido históricamente minorizado en relación con el cine de ficción. Al mirar este episodio y pensar que el cine documental comienza su historia en 1895 y que es hasta 1960 que

las mujeres irrumpen con fuerza en este ámbito, es posible también afirmar que las mujeres han sido minorizadas como género a lo largo de la historia del cine. Es de esta forma que en relación con las mujeres y con el cine documental se hace posible pensar en una doble minorización de género. Por un lado, las mujeres han sido históricamente minorizadas como grupo, y en este sentido, la historia del cine no es la excepción. Por otro, la irrupción de las mujeres como realizadoras en los años sesenta, estuvo marcada por una fuerte carga política feminista, que buscó explorar y reivindicar un género cinematográfico igualmente minorizado: el cine documental. Pensar en las mujeres realizadoras de cine documental, implica pensar en esta doble minorización.

Re-historiar a las mujeres realizadoras de cine documental en México

Luego de este recorrido por los inicios del cine y del cine documental, así como por la noción de doble minorización de las mujeres realizadoras de documental en términos de género —como género cinematográfico y como género humano— es momento de re-historiar a las mujeres realizadoras de cine documental en México. Para esto, retomo las preguntas planteadas al inicio de este capítulo ¿qué ha pasado con las mujeres realizadoras de cine en México?, ¿hay mujeres que han realizado cine documental a lo largo de la historia del cine en México?, ¿quiénes son esas mujeres?, ¿en dónde están?

De esta forma, realicé un recorrido por la historia del cine en México en búsqueda de presencias femeninas. Recurro a la palabra presencia para referirme a lo que está presente y no ausente, a lo que se hace presente al buscar, también para referirme a quien ha estado presente y parecía ausente. Por lo anterior, he organizado la presencia de las mujeres como realizadoras de cine documental en México a partir de cinco apartados. “Presentes desde el silencio” aborda la historia de las mujeres realizadoras de cine documental en México en la época del cine mudo. La *jaula de oro* de La Mujer en el cine mexicano habla de las mujeres realizadoras de cine en lo que ha sido nombrado como “la época de oro” del cine en México. Alzar juntas nuestras voces porque “lo personal, es político” presenta la historia de las mujeres realizadoras de documentales en los años 60 y 70 en México. En una tempestad, se forma gota a gota hablo de las mujeres realizadoras de documentales en el México de los 80s, 90s y la primera década del nuevo milenio. Finalmente, en el apartado “Intempestivas” abordo el presente de la escena cinematográfica en México, en la que hay una irrupción intempestiva de mujeres. Habiendo realizado este recorrido, afirmo al final del capítulo que las mujeres realizadoras de cine documental en México han estado desde los inicios de la historia del cine. Esta es su historia.

Presentes desde el silencio

*Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.*
(Poema No. 15, Pablo Neruda)

El cine llega a México durante el Porfiriato, en un contexto en el cual había profundas brechas sociales. En medio de profundas injusticias experimentadas por el pueblo, el gobierno buscaba impulsar el país hacia "el progreso". Como parte de esta visión, se promovieron iniciativas y proyectos provenientes de las potencias del primer mundo. Un ejemplo de ello fue el cine, que llegó a México debido a la profunda admiración de Porfirio Díaz por la cultura francesa. Los hermanos Lumière enviaron en 1896 a Gabriel Antoine Veyre y Claude Ferdinand Bon Bernard a presentar su nuevo invento (Castillo-Morales, 2020).

La primera función de cine en México se realizó en el castillo de Chapultepec el 6 de agosto de 1896, a tan solo un año del lanzamiento del cinematógrafo en París. La proyección tuvo como público al presidente Porfirio Díaz, a su esposa y a un grupo de amigos (Oscura, 2014). Díaz fue también el personaje principal de la primera película filmada en México mientras montaba a Caballo por Chapultepec “con un trabajo documental comenzaría el camino del cine en México” (Castillo-Morales, 2020, p. 12).

El cine llega a México con gran apoyo y legitimidad desde el poder y tuvo como objetivo colaborar con la idea del progreso porfirista. Gracias a la herramienta del cine se realizaban filmaciones documentales de máximo tres minutos de duración, en las que se presentaban escenas de la vida cotidiana como corridas de toros, carreras de autos, verbenas populares y otros sucesos extraordinarios: la inundación de Guanajuato, el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán o los funerales del embajador de México en los Estados Unidos. Las funciones de cine, al igual que las de teatro y circo, estaban dirigidas a las clases populares y se llevaban a cabo en carpas y jacalones (Oscura, 2014). Al estar en manos del poder, el cine de la época no centró su atención ni en la pobreza, ni en las injusticias que sucedían en México.

El progreso porfirista implicó la diversificación de transportes a lo largo de México y el crecimiento de las ciudades; con este crecimiento, se hizo necesaria la mano de obra. La posición generalizada otorgada a las mujeres durante la época, implicaba las labores de género tradicionales, sin embargo, debido a la necesidad de mano de obra en las grandes ciudades, algunas mujeres se acercaron al mundo laboral, realizando diversos oficios:

En las crecientes ciudades mexicanas de fin de siglo fue cada vez más constante la presencia

femenina en actividades y oficios asalariados. A las tradicionales estanquilleras, porteras, aguadoras, vendedoras de alimentos y sirvientas, se sumaron maestras, obreras, empleadas de comercio y hasta artistas de teatro. No es que las mujeres no hayan desempeñado varios oficios con anterioridad: su presencia en las tareas agrícolas es ancestral, así como en los talleres artesanales; pero generalmente el trabajo femenino en estas labores era considerado parte integrante de las tareas domésticas, no recibía retribución salarial ni se desempeñaba fuera del ámbito doméstico. (Ramos, 1990, p. 113)

Las injusticias enfrentadas por el pueblo durante el Porfiriato dieron origen a la Revolución Mexicana, y de este modo, entre 1910 y 1920 se llevó a cabo esta lucha. El cine documental fue fundamental en este periodo. Éste se utilizó para registrar y comunicar lo que sucedía en los campos de batalla dando información a la población acerca de lo que ocurría en los enfrentamientos con pocos días de diferencia y sin censura (Oscura, 2014).

La historiadora mexicana Martha Rocha (2015) aborda el papel de las mujeres durante la Revolución Mexicana (1910-1920) manteniendo el interés en todas las actividades que las mujeres llevaron a cabo en la época. La autora reconoce diversas formas de participación femenina en el espacio público durante la revolución, a saber “propagandistas, enfermeras, soldados y feministas” (p. 201). Rocha defiende que durante esta época las mujeres que realizaron estas actividades “transgredieron el espacio que les correspondía en el orden social de la época: el espacio privado del hogar doméstico” (Rocha, 2015, p. 221). Aunque las mujeres subvirtieron el espacio privado, pues también fueron a la revolución, la enunciación de una mirada cinematográfica documental durante la época fue una labor reservada exclusivamente a los hombres.

Con el ascenso de Venustiano Carranza a la presidencia, entre 1917 y 1920, el documental fue relegado, mientras que el cine de ficción comenzó a ocupar más lugar en el gusto del público. En esa época, el cine mexicano se desarrolló haciendo frente a los estereotipos que se presentaban en las películas de manufactura estadounidense. El gobierno de Carranza estuvo interesado en apoyar la producción de cine mexicano propio, con visiones cosmopolitas y modernas del país, evitando las imágenes de vulgaridad y falta de cultura propias de las representaciones de México hechas desde Hollywood. De esta manera, el gobierno ofreció una serie de becas para jóvenes de la burguesía ilustrada para colaborar con esta tarea (Oscura, 2014).

El periodo del cine silente fue fértil para la experimentación, tanto para hombres como para mujeres, en México y en América Latina. En términos de las mujeres, se pueden reconocer en esta época a mujeres que aprendieron los gajes del oficio cinematográfico de forma

autodidacta, que se construyeron un quehacer creativo y que se reinventaron a sí mismas como actrices, periodistas de cine, como productoras y también como directoras. No son pocos los nombres ni las conquistas alcanzadas por mujeres en el periodo del cine silente, aunque debido a la pérdida de los materiales cinematográficos, resulta difícil una aproximación completa a su trabajo, ellas, sin dudas sentaron un precedente importante para la época (Torres San Martín, 2008).

Dentro de las pioneras realizadoras de la época en América Latina, se encuentra la brasileña Carmen Santos, las chilenas Alicia Armstrong de Vicuña, Gaby Von Bussenius Vega y Rosario Rodríguez de la Serna, al igual que las mexicanas Mimí Derba, Cándida Beltrán, Cube Bonifant, Adriana Ehlers y Dolores Ehlers. Ellas mujeres productoras, argumentistas y directoras del periodo del cine silente que lograron progresar gracias a su tenacidad y sus ganas de expresión creativa (Torres San Martín, 2008).

En el terreno del cine de ficción, sobresalieron en México dos realizadoras, Mimí Derba y Cándida Beltrán Rendón. Mimí Derba, provenía del teatro de revista, donde fue una de las grandes divas mexicanas, junto a figuras como María Conesa. En asociación con Enrique Rosas, Derba fundó la Azteca Films con la que produjo cinco largometrajes en 1917 (en los que también participó como actriz o argumentista): *En defensa propia*, *En la sombra*, *La soñadora*, *Alma de sacrificio* y *La tigresa*. De esta forma, impulsó la internacionalización del cine mexicano (Torres San Martín, 2008). La mayor aportación de Derba, es que puede ser considerada la primera directora de cine de ficción en la etapa silente, con *La tigresa* (1917). Por su parte, Cándida Beltrán produjo, escribió, interpretó y dirigió el melodrama urbano *El secreto de la abuela* (1928), (Oscura, 2014). Con este trabajo, Beltrán, inauguró el modelo de producción independiente, al igual que el uso del flashback como recurso narrativo (Torres San Martín, 2008).

En términos de la presencia de las mujeres en el cine documental, se encuentra el importantísimo trabajo de las hermanas Dolores Ehlers y Adriana Ehlers. Las hermanas Ehlers trajeron el primer cinematógrafo del país. Gracias a este hecho, favorecido por ellas, se hizo posible la consolidación de uno de los archivos cinematográficos más importantes de la Revolución Mexicana (De Lara, 2019). Las hermanas Ehlers tenían un estudio fotográfico en su natal Veracruz, donde instalaron el primer laboratorio cinematográfico moderno del país y se dedicaron a realizar cortos documentales (Oscura, 2014):

Pioneras de la incipiente cinematografía mexicana se formaron en el oficio gracias al apoyo financiero del presidente Venustiano Carranza, filmaron documentales, procesaron películas, vendieron aparatos de proyección y trabajaron para la primera oficina de censura

que hubo en México. Entre 1922 y 1929, realizaron el noticiero semanal *La Revista Ehlers*, que mostraba los acontecimientos del momento—catástrofes, desfiles, manifestaciones— y que ellas vendían directamente a los exhibidores. (Torres San Martín, 2008)

Por encargo de Carranza, las hermanas Ehlers filmaron el documental *La industria del petróleo* (1920), seguido en 1921 por tres cortometrajes más: uno sobre las aguas potables de la ciudad, otro sobre las pirámides de Teotihuacán y el Museo de Antropología de la calle de Moneda, y otro más, encargado por Ramón Pereda, sobre un partido de fútbol entre el Real España de México y el Real Madrid de México (Oscura, 2014).

Las pioneras del cine silente abrieron brechas a las futuras generaciones en más de un sentido: en primer lugar, conquistaron los saberes de una práctica y un oficio totalmente novedosos. En segundo lugar, demostraron que, en este periodo, fértil para la experimentación, tanto para hombres como para mujeres, ellas, sin ninguna plataforma ideológica ni social, podían innovar en modelos de producción, crear nuevos formatos de creación, como el reportaje en el cine, y aportar herramientas novedosas para la construcción narrativa, como el *flashback*. Más tarde, el periodo de transición del silente al sonoro les permitió innovar en concepciones fílmicas y transgredir las fórmulas genéricas (Torres San Martín, 2008).

Tomando en cuenta el periodo del cine silente y reflexionando acerca del papel tradicionalmente asignado a las mujeres en la época, cabe justamente realizarnos la pregunta, ¿cómo hicieron ellas para hablar? Aunque muchas mujeres en México durante este periodo pudieron romper las labores asignadas al género femenino, es posible afirmar que la mayoría de las mujeres en México no tenía esa posibilidad. ¿Qué condiciones tuvieron las mujeres realizadoras durante el cine silente para poder hacer cine? Las becas que Venustiano Carranza otorgó durante este periodo para la creación de cine en México estuvieron dirigidas a miembros de la burguesía ilustrada. Las hermanas Ehlers, provenían de este México burgués ilustrado que tenía ideas de modernidad y progreso; relacionadas también con otras formas de ser mujer. Esta reflexión es importante pues permite considerar qué mujeres fueron quienes pudieron hacer cine en la época. De este modo, más allá del género, también es fundamental analizar otras condiciones, como las socio-económicas, vinculadas a la realización cinematográfica.

La labor de las hermanas Adriana y Dolores Ehlers es sumamente importante pues ellas permiten afirmar que las mujeres en la época del cine silente en México fueron más allá de estar en silencio. Respecto a las primeras frases de Pablo Neruda: “Me gusta cuando callas, porque estás como ausente”, las hermanas Ehlers manifiestan que, desde el silencio, las mujeres no estuvieron ausentes de la realización cinematográfica; por el contrario, se hicieron presentes enunciando una mirada que definitivamente también implica una voz.

La “jaula de oro” de La Mujer en el cine mexicano: los años 30 y 40

*De qué me sirve el dinero
Si estoy como prisionero
Dentro de esta gran nación
Cuando me acuerdo hasta lloro
Aunque la jaula sea de oro,
No deja de ser prisión.*

(Verso de La Jaula de Oro, los Tigres del Norte)

A lo largo del periodo inicial de cine silente, que coincide con los últimos años del Porfiriato, la Revolución mexicana y los inicios de la época post-revolucionaria, se ha hecho evidente cómo, aunque la mayoría de personas que realizaron cine fueron hombres, hubo importantísimas figuras de mujeres que dirigieron tanto cine de ficción, como cine documental. Como documentalistas, las mujeres han dejado su huella en la historia del cine en México, gracias al trabajo de las hermanas Ehlers, lo que permite evidenciar la presencia de mujeres documentalistas desde la época del cine silente.

Luego del periodo inicial del cine silente en México, vino un momento novedoso en términos de avances tecnológicos que de nuevo revolucionaron al cine. Este momento novedoso y revolucionario tuvo que ver con la transición del cine silente al cine sonoro. El cine se vuelve sonoro en México en 1931 (Oscura, 2014) e inicia con *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Su trama se centra en la Lupita Tovar, joven campesina seducida por un soldado y expulsada de su hogar por sus indignados y celosos hermanos. En la Ciudad de México, se convierte en una de las trabajadoras sexuales más solicitadas y se gana el amor de muchos hombres. La gloria de Santa es efímera, ya que abandonada por sus amantes muere a consecuencia de la pobreza, el alcoholismo y una enfermedad que no se menciona en la película, pero que muy probablemente fuera sífilis (Hershfield, 2010).

El cine sonoro representó un hito crucial en la expansión de la industria cinematográfica en México. El primer documental sonoro hecho en México fue *El vuelo glorioso de Barberán y Collar* (1933) dirigido por René Cardona. Éste integró sonido-ambiente y entrevistas, mismos que fueron aportados por los hermanos Rodríguez (Ochoa, 2013). El documental tuvo como tema un vuelo sin escalas España-Cuba que no pudo completarse porque el avión, Cuatro Vientos, desapareció debido a un accidente.

Ya que las mujeres se hicieron presentes desde el cine silente como realizadoras, con las figuras de Mimí Derba, Cándida Beltrán Rendón Dolores Ehlers y Adriana Ehlers, podría pensarse que con el “paso de la historia” la presencia en el cine como directoras, productoras, guionistas y fotógrafas se incrementaría, sin embargo, no fue así. El inicio del cine sonoro

produjo muchos cambios, pero no alteró la situación de las mujeres. En general, las mujeres permanecieron frente a la cámara y no detrás de ella (Torres San Martín, 2008).

La académica y realizadora estadounidense Joanne Hershfield (2001) afirma que las películas mexicanas de la época de oro representaron a las mujeres y la condición femenina solidificando diversos estereotipos. Uno de los más presentes en las películas de la época, es el de la mujer como madre virtuosa y sufrida, que apoyó los “deberes morales” de las madres mexicanas. De igual manera, hay un sinnúmero de películas de ficción que presentan a las mujeres jóvenes como “seducidas y abandonadas” reiterando que las mujeres no debían ejercer su deseo sexual, ya que quien lo hiciera, sería abandonada. Finalmente, hay películas acerca de las “irredimibles malas mujeres” que plantean estereotipos moralizantes, que presentan todo lo malo que les pasa a las mujeres libres. *Santa*, la gran obra del cine sonoro en México es un clásico ejemplo de las películas que muestran mujeres jóvenes seducidas y abandonadas.

Los tres estereotipos mencionados, se hicieron posibles debido a la polarización (siempre presente en Occidente y fundante de la amalgama Patriarcado-Capitalismo-Colonialismo nombrada por Gutiérrez) entre imágenes de “mujer mala” por oposición a imágenes de “mujer buena”. En las representaciones apoyadas por el cine de oro en México, sólo había dos opciones para las mujeres, o eres “mala” y te pasan cosas malas, o eres “buena” madre siempre abnegada. Según Hershfield (2001), esta oposición no es exclusiva de México ni del cine mexicano, ya que Hollywood y otras cinematografías a nivel mundial también han adoptado estas dicotomías Dominantes y patriarcales.

En general, la década de los cuarenta es reconocida estética y económicamente por la cinematografía mexicana y mundial como la cumbre de “la época de oro” del cine mexicano:

Una de las condiciones favorables para el desarrollo de la industria cinematográfica y la llamada “época de oro” del cine mexicano fue la segunda guerra mundial, que permitió mayor producción y menos competencia del –en ese entonces escaso– cine europeo y del hollywoodense avocado en buena medida a apoyar la participación estadounidense en ese conflicto armado. (Ochoa, 2013, p. 62)

Es en este momento llamado época de oro, que la posición social de la mujer fue redefinida en los discursos post-revolucionarios sobre el nacionalismo, que describieron las relaciones entre el Estado y sus gobernados, y en el que el machismo definió las relaciones entre hombres y mujeres (Hershfield, 2001, p. 129). El cine de ficción consolidando las representaciones mencionadas, fue fundamental en todo esto.

En esta época fue de suma importancia para el Estado, consolidar una identidad nacional auténtica; a través de las representaciones el cine apoyó este interés político. De esta

forma, gracias a la oposición entre mujer mala / mujer buena, se dio origen en esa época al estereotipo de la madre patria en el cine:

La constelación de discursos que caracteriza el concepto de la madre patria representó un intento de forjar una solidaridad nacional entre los diversos elementos de la población sin importar las diferencias de lenguaje, etnia y tradiciones culturales, clase, raza, género y región. Al privilegiar una historia común, se promovió un sistema nacional de educación. Al glorificar el mestizo como la quintaesencia del mexicano, la madre patria llegó a significar una nación mexicana unida. Al mismo tiempo, las divisiones políticas y sociales fueron mantenidas con las de clase, raza y género. (Hershfield, 2001, p. 131)

Luego de la Revolución, podría pensarse que el papel de las mujeres cambiaría y como su nombre lo indica, se revolucionaría, estando apoyado por los nuevos discursos. En cambio, los discursos cinematográficos generados en la época de oro, reiteraron representaciones de La Mujer³² que fortalecieron los roles de género tradicionales asociados a las mujeres:

La Revolución no cambió fundamentalmente la estructura patriarcal de la vida social mexicana: las mujeres fueron oprimidas por nuevas formas que surgieron de los discursos sociales del cambio que subsecuentemente generaron nuevas formas de representaciones culturales. Esas nuevas formas a menudo reafirmaron viejas jerarquías basadas todavía en la diferencia sexual y la mujer siguió funcionando en la narrativa cultural como virgen o puta. (Hershfield, 2001, p. 129)

En lo que concierne a todo lo mencionado anteriormente, es posible lanzar la pregunta: ¿Para quién fue de oro la época de oro?, ¿la época de oro tuvo las mismas implicaciones para los realizadores que para quienes fueron representadas en la pantalla? De acuerdo con Hershfield (2001), las mujeres fueron confinadas en esa época: “mientras el cine mexicano trata de encontrar un lugar para la mujer dentro de la identidad nacional, las películas refuerzan el confinamiento de la mujer dentro de los límites patriarcales sin revelar las constricciones sociales que circunscriben esos límites” (p. 132).

Durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940–1946) confluyeron varios elementos que generaron la industria cinematográfica en esa época. En el cine nacional de los cuarenta convergieron productores, directores, camarógrafos, editores, guionistas y actores extranjeros y nacionales. Los empresarios estadounidenses se asociaron con productores mexicanos para impulsar la creación de estudios, producir películas y abrir salas de exhibición. También, se crearon instrumentos para apoyar a productores y cinematógrafos, y se

³² En el capítulo tres elaboro la diferencia entre La Mujer y *las mujeres* partiendo del trabajo de Teresa de Lauretis (1984).

establecieron reglas corporativas que durante décadas cancelaron la inserción de nuevos creadores (Ochoa, 2013).

Finalmente, en 1946 se constituyó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, con los propósitos esenciales de promover el adelanto de las artes y ciencias cinematográficas, reconocer públicamente los trabajos sobresalientes en la producción de películas mexicanas y estimular la investigación en todo lo referente a las ciencias del cine. El cine fue dorado entonces para quienes estaban en el lugar de poder producir, poder hacer, poder crear cine.

Esta época fue de oro para quien estuvo en el lugar de lo público, para quien estuvo en el lugar de la realización, para quien tuvo en sus manos decisiones relacionadas con la industria cinematográfica, para quienes estuvieron en el poder, es decir, los hombres. Desde mi perspectiva y de la mano con lo que ha sido nombrado en torno a las representaciones Dominantes de la Época de Oro, propongo que, para las mujeres llevadas al confinamiento de la representación, esa época ha implicado la construcción de la jaula de la representación para las mujeres: *la jaula de oro*.

Como menciona Hershfield (2001), sin embargo, “el deseo de las mujeres por la libertad sexual, textual y social puede ser contenido, pero no exterminado” (p. 150). Al mismo tiempo de que se nos construía como La Mujer en el cine Dominante en México, hubo tres mujeres que yendo mucho más allá de lo que dictaba esa jaula de oro, lograron incursionar en labores de dirección en esta época; de ellas, resalta una sola mujer en el terreno de cine documental (Oscura, 2014).

Las mujeres que dirigieron películas de ficción en la época son Adela Sequeyro y Matilde Landeta. Adela Sequeyro, fue periodista y actriz de teatro y de cine, tanto mudo, como sonoro; produjo, escribió y dirigió *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos del arrabal* (1938) (Oscura, 2014). El reconocimiento de la obra de Sequeyro llegó tras su fallecimiento en 1992, antes de eso su obra fue menospreciada por casi 40 años. En el presente, *La mujer de nadie* ocupa un sitio especial en la galería de clásicos del cine mexicano de los años 30, y en medio del contexto patriarcal de la época, pero también del contexto patriarcal que invisibilizó su obra, en la actualidad Sequeyro se presenta como sumamente transgresora (Torres San Martín, 2008).

Matilde Landeta, por su parte, fue una de las figuras más relevantes en la época de oro. Landeta trabajó tras las cámaras como anotadora con diversos directores de la época. Luego de diez años de estar cercana a la realización, dirigió tres obras de ficción, que es posible considerar una trilogía feminista: *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y

Trotacalles (1951) (Oscura, 2014). Esta trilogía presenta heroínas emancipadas de los roles tradicionales y le mereció a Landeta fama internacional (Torres San Martín, 2008).

En términos de cine documental dirigido por mujeres, es posible rescatar el trabajo de la directora, periodista y actriz Elena Sánchez Valenzuela. Sánchez Valenzuela trabajó en diversas publicaciones (La Revista de revistas, El universal gráfico y El universal taurino) en donde hacía reportajes, comentarios y crónicas cinematográficas (Oscura, 2014). Sánchez Valenzuela dirigió *Michoacán* (1936) por encargo del entonces presidente Lázaro Cárdenas. Sánchez Valenzuela hizo también un importante trabajo de rescate de imágenes, entendiendo el poder de la imagen como expresión que podría plasmarse de otra manera.

Sánchez Valenzuela trabajó en la Secretaría de Educación Pública durante el Vasconcelismo, presentando la visionaria propuesta de crear Filmotecas. En esa época, Sánchez Valenzuela viaja por América Latina, proponiendo establecer una red de filmotecas en colaboración con los países visitados (De Lara, 2019). Según la cineasta y académica Maricarmen de Lara (2019), “en un contexto en dónde se minimizó el trabajo de las mujeres precursoras de nuestro cine, la participación de Sánchez Valenzuela marca, en lo simbólico y en lo real, los productos de la cinematografía en México” (p. 15).

De esta forma, cierra esta primera etapa la historia del cine en México, con la vida y presencia de las hermanas Ehlers, mientras el cine silente se desarrollaba, y la figura de Elena Sánchez Valenzuela, en el periodo de cine sonoro. Ellas son pioneras de la presencia de las mujeres en el cine documental mexicano. Se hace evidente que, en la *jaula de oro*, en donde predominaron los discursos conservadores y machistas en cuanto a las relaciones de género y a la situación social de la mujer, el mérito de las directoras en esta época tuvo la intención deliberada de reflexionar críticamente sobre la condición femenina, cuestionando la visión maniquea de La Mujer que ofrecía el cine mexicano (Oscura, 2014).

Incluso en el periodo del cine mexicano, en dónde hubo una máxima proliferación de imágenes que confinaron a las mujeres en una jaula de oro, hubo mujeres que no entraron, que pudieron escapar y que fueron capaces de cuestionar y contestar estas representaciones desde su vida y trabajo, generando otras posibilidades para las mujeres por venir.

Alzar juntas nuestras voces porque “lo personal, es político”: los años 60 y 70

En definitiva, la época de oro marcó un importante momento en la realización de cine en México en términos de una industria. Como se ha hecho evidente, esta época confinó a las mujeres en una jaula y generó representaciones anquilosadas de lo que significa ser mexicano.

En general, hubo una ausencia de mujeres en la dirección de cine durante 20 años (Oscura, 2014). En términos de cine documental, pasaron 40 años entre las pioneras del cine documental en México y el cine documental feminista; años en los cuales hasta el presente “se desconoce si existieron otras producciones de cine realizadas por mujeres en el género documental” (De Lara, 2019, p. 15). Frente a esta ausencia de la realización como evidente efecto de la jaula de oro, es sumamente emocionante voltear la mirada a lo que sucedió en México en términos de cine documental y mujeres realizadoras a partir de los años 60 y hasta los 70.

En la década de los años 30, a lo largo la época de oro para uno y la jaula de oro para otras, se crearon en el cine figuras genéricas dentro de la ficción, a saber: melodrama ranchero, melodrama familiar, chanchadas y comedias musicales. Estas formas que funcionaron a partir de estereotipos machistas, clasistas y racistas, se tornaron en formas anquilosadas y rígidas (Torres San Martín, 2008). Como una respuesta a la rigidez que representó el cine, y también a la sociedad conservadora, en los años 60 y 70 se gestaron desde lo social y político interesantes movimientos que revolucionaron todos los ámbitos de la vida en México. Esto se reflejo en las maneras de hacer cine, en sus representaciones y representantes:

Algunos sectores fueron involucrándose en los movimientos sociales y políticos; paralelamente -junto con la influencia de movimientos contraculturales mundiales (beatniks, existencialismo, los hippies, la nueva ola (...)- se fueron creando nuevas formas de hacer arte, de concebir la vida... en fin, de pensar que se podía transformar el mundo. (Ochoa, 2013, p. 76)

En Latinoamérica, se realizaron manifiestos textuales y filmicos de los cubanos Julio García Espinoza (El cine imperfecto) y Tomás Gutiérrez Alea (La dialéctica del espectador), de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas (El tercer cine), del brasileño Glauber Rocha (Estética del hambre), así como las propuestas de cine antropológico y etnográfico del boliviano Jorge Sanjines y de los colombianos Jorge Silva y Marta Rodríguez, marcaron los antecedentes de una tendencia cinematográfica en la época (Torres San Martín, 2008).

A partir de los años setenta del siglo XX en México, en un clima político enrarecido por los trágicos sucesos del 2 de octubre de 1968, el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, propició a diferencia del anterior gobierno, una política de apertura hacia los jóvenes que incluyó el campo cinematográfico, donde se impulsó una significativa participación estatal en la producción, aunada a una mayor libertad en el tratamiento de temas sociales, en el uso de malas palabras y en los desnudos (Oscura, 2014).

Aunado a importantes hechos históricos previos, los años 60 implican un momento de mucha experimentación cinematográfica. Desde la Universidad Nacional Autónoma de

México en 1959 se creó la Dirección de Actividades Cinematográficas (DAC). En 1963 también se crea la Filmoteca y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)³³. Todas estas, fueron instituciones determinantes en el panorama cinematográfico de ese momento (Ochoa, 2013). En 1963, Periodistas Cinematográficos de México (PECIME) convocó el Primer Concurso de Cine Amateur; en 1964, se organizó el Primer Concurso de Cine Experimental, y en 1967, se llevó a cabo el Segundo Concurso de Cine Experimental. Este contexto resultó fundamental para la escena cinematográfica que las nuevas generaciones de realizadoras y realizadores experimentaron.

La presencia de las mujeres en el cine como realizadoras en esta época, habla también de estas revoluciones sociales. A lo largo de estos años, como se ha mencionado previamente, se vivía en el mundo la segunda Ola del feminismo que implicó importantes reivindicaciones. Las mujeres reflexionaban y dialogaban en relación con las implicaciones de la diferencia sexual y el lema *lo personal es político*, tomó una importancia fundamental. Hubo diversas mujeres que hicieron parte de las filas universitarias y de primeras generaciones del CUEC. Todo esto marcó una proliferación de mujeres realizadoras de cine y en concreto, de cine documental.

A partir de este trabajo de investigación, he logrado contabilizar a veintiocho mujeres involucradas con la realización de cine documental en México entre los años 60 y 70. Esto no significa que en el pasado o desde el presente, se haya hecho suficiente referencia al trabajo de las realizadoras de los sesenta y setenta de esta época. Si se toman en cuenta las historias que han narrado el cine documental en México, éstas tienen en definitiva dejos patriarcales, pues prestan atención casi exclusiva a las figuras masculinas.

Un ejemplo de esto es lo que reconoce la académica mexicana Liliana Cordero en el tercer capítulo de *Métodos en acción. Estudios sobre documental e investigación social* coordinado por Lourdes Roca (2021). En su trabajo, Cordero realiza un análisis de la publicación *Miradas a la realidad I y II* autorizada por José Roviroso³⁴ (1990) en donde se recopilan ocho entrevistas con importantes documentalistas mexicanos. Cordero evidencia cómo a lo largo de los dos volúmenes de la publicación “llama la atención la presencia de una única mujer documentalista entre las figuras entrevistadas (...) esto es sumamente revelador para un análisis histórico del documental con perspectiva de género” (Zirión, 2022, p. 477).

³³ En la actualidad, esta institución se llama Escuela Nacional de Artes Cinematográficas ENAC.

³⁴ Cineasta y documentalista mexicano, autor del libro "Miradas a la realidad: ocho entrevistas a documentalistas mexicanos", publicado en 1990 por la UNAM.

Desde el presente, sin embargo, también hay textos fundamentales e iniciativas de investigación que contribuyen con re-incorporar en la historia del cine documental en México, la importantísima labor de las documentalistas de la época. De reciente publicación, el artículo “El cine documental mexicano hecho por mujeres” escrito por la documentalista y académica María del Carmen de Lara (2019) contribuye con historiar en su propia voz el contexto, la vida y obra de las documentalistas en México a lo largo de la historia del cine en México. Respecto a este periodo histórico concreto es de suma importancia también el trabajo realizado a partir del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) que desde 2021 convoca a un grupo de investigación alrededor del tema Mujeres Documentalistas Mexicanas 1970 a 1985:

En el seminario sobre documental del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (Instituto Mora), observamos que las mujeres figuraban escasamente en la historiografía del documental en México. Se consideró que su omisión en la narrativa histórica constituye una forma de violencia de género, por lo que en 2020 se impulsó el primer editatón “*Mujeres documentalistas a la wiki*”. En 2021, Lilia García y Alejandro Gracida convocamos a personas interesadas en realizar una investigación que generara fuentes primarias (video entrevistas de historia de vida), con mujeres que participaron en el quehacer documental entre 1970 y 1985. (García, comunicación personal, 2024)

Tengo la gran fortuna de ser parte del grupo de investigación Mujeres Documentalistas del 1970 a 1985 desde enero del 2022 gracias a la invitación de Lilia García. Este grupo es un esfuerzo colectivo importantísimo por inscribir a las mujeres realizadoras de cine documental en México haciendo visibles sus historias de vida. Participar en este grupo de investigación Mujeres Documentalistas del 70 al 85³⁵, a la par de la revisión de diversas fuentes bibliográficas, ha sido fundamental para poder presentar los hallazgos que enuncio a continuación.

Las documentalistas que conforman al grupo de realizadoras de esta época son diversas, algunas de ellas estuvieron en el lugar de la realización o dirección, otras han hecho labor de sonido, edición, fotografía, producción y animación. Algunas de ellas trabajaron de manera individual, otras se organizaron en colectividades. He organizado a las veintiocho documentalistas de la época entre los años 60 y 70 a partir de tres grupos: aquellas figuras que trabajaron de manera más individual o autoral, aquellas mujeres documentalistas que conformaron colectivos de realización cinematográfica mixtos y por último aquellas

³⁵ Ya que este grupo está “*en proceso*” de publicar dos tomos que incluyen historias de vida de alrededor de 18 documentalistas de la época, haré referencia a los hallazgos que tienen que ver con este proceso citando desde su nombre como autoría colectiva como “Mujeres Documentalistas 70 – 85”.

documentalistas que conformaron colectivos de realización cinematográfica exclusivos de mujeres.

En cuanto a las figuras individuales, es de reconocerse el trabajo de la directora Marcela Fernández Violante. Ella es la única mujer que hizo parte de la primera generación del CUEC entre 1964 y 1968 y su primer trabajo documental como realizadora fue el cortometraje *Frida Kahlo* (1972). Durante su esta época de estudiante participó en el equipo de realización del documental *El grito*³⁶ (1968-1970). También, realizó cinco películas de ficción: *De todos modos*, *Juan te llamas* (1974), *Cananea* (1977), *Misterio* (1979), *En el país de los pies ligeros* (1980) y *Nocturno amor que te vas* (1987) (Oscura, 2014). De igual manera, realizó diversas producciones para la televisión tales como: *Matilde Landeta, pionera del cine* (1982); *De cuerpo presente* (1998) y *Acosada* (2002) (Carrillo, 2018).

Alejandra Islas, directora guionista, editora y productora, realizó tres piezas documentales en esta época: *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (1975-1978); *La Marcha* (1977); *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas* (1977-1980) (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.). Islas ha continuado su labor como directora de documental hasta el presente siendo sus trabajos más recientes *Los demonios del edén* (2006), *El albergue* (2011) y *La luz y la fuerza* (2016). Ha recibido más de 15 premios y reconocimientos dentro y fuera de México por sus documentales. En la actualidad es docente de la Universidad Autónoma del Estado Morelos e impulsa el Festival de la Memoria (Cine Latinoamericano, 2025).

Margarita Suzan, quien participó activamente en el movimiento estudiantil del 68, fue socióloga, promotora cultural y cineasta (Estrada, 2009). Suzan tiene un amplio legado de documentales que realizó durante los años 70. Como directora fue autora de los documentales *3 mujeres 3* (1975), *Historia del cine* (1977) y *Lina Wertmuller* (1977) y *El tiempo del desprecio* (1977). Fue guionista de los documentales *La otra orilla* (1975) y *Las tres preguntas a Chávez* (1975) (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.).

Bertha Navarro ha sido directora, editora, sonidista, guionista. Navarro es reconocida en el mundo del cine principalmente como productora: “fui la primera mujer productora y todo

³⁶ *El grito* (1968-1970) realizado por Leobardo López Aretche, es un documental que hace memoria crítica sobre el crimen de Estado que significó la matanza de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. La restauración, conservación y re-vitalización de esta pieza, se hizo posible gracias a Guadalupe Ferrer (quien hizo parte de la Cooperativa de Cine Marginal) cuando fue directora de la Filmoteca de la UNAM entre 2008 y 2018. Ferrer también es importante en la época de los sesentas y setentas pues fue de las poquísimas mujeres que conformaron la “Cooperativa de Cine Marginal”. Publicaré próximamente una historia de vida de Guadalupe Ferrer en co-autoría con Xiatil González, que hace parte de las historias de vida compiladas por el grupo de investigación Mujeres Documentalistas 70 - 85.

fue muy complicado en mi época, ahora nosotras nos hemos abierto mucho espacio, pero antes era más complejo” (Palapa, 2024). Navarro debuta con su primer trabajo documental como realizadora con la pieza *Nicaragua los que harán la libertad* (1978). Al año siguiente, dirige el documental *Crónica del olvido* (1979). Previo a esto, Navarro participó en la realización de diversas obras documentales de la época fungiendo como sonidista, editora y productora, oficios que aprendió de manera autodidacta (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.). Produjo el documental *Reed: México insurgente* (1970-1971), trabajo que le ha merecido reconocimiento internacional.

Carolina Fernández es una cineasta que fue directora, guionista y editora de la obra documental *La vida toda* (1979) (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.), misma que realiza un análisis de las condiciones en que se desarrolla el servicio doméstico en México (Centro de Capacitación Cinematográfica [CCC], 2015).

Carmen Toscano (1910-1988) fue productora, directora y guionista. Dirigió la obra *Ronda revolucionaria* (1976), con guion co-escrito por Matilde Landeta. Este audiovisual hace una reflexión y un balance sobre el movimiento de 1910 combinando la ficción con el documental (Cineteca Nacional, s.f.). Toscano se presenta como una importante precursora de las mezclas experimentales que se realizaron en la época. En 1950 Toscano utilizó el archivo audiovisual compilados por su padre Salvador Toscano durante la Revolución, para generar reflexiones propias y contar una nueva historia a partir de *Memorias de un mexicano* (1950) (Ochoa, 2013)

Olivia Carrión es una realizadora mexicana que dirigió documentales de manera individual, y también haciendo parte de un grupo de realización cinematográfica. Es de recalcar su trabajo como realizadora *El que tiene más saliva, traga más...* (1976). Carrión hizo parte fundamental del Grupo Cine Labor³⁷ con quienes crearon documentales de denuncia social y política tales como *Sky Chief* (1971), *Iñosavi / Tlaxiaco, Tierra de nubes* (1972), *Xantolo, fiesta de todos los santos* (1973), *Vía angosta* (1973), *64 años después* (1974), *Virikuta... la costumbre* (1976), *Caminos para el desarrollo rural* (1977), *Aires* (1978) y *Recuperando la asamblea* (1978). También colaboró como guionista del documental *Tres mujeres tres* (1975) al lado de Margarita Suzan (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.).

³⁷ El Grupo Cine Labor estuvo conformado por: Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Gonzalo Infante y Scott S. Robinson. Cine Labor fue un colectivo de cineastas que surge en los años 70 como una propuesta alternativa a la industria cinematográfica dominante en México. Su trabajo se caracteriza por su enfoque en la denuncia social y política. Algunos de sus trabajos fueron financiados por el Instituto Nacional Indigenista (Ochoa 2013, p.90).

Las realizadoras de cine documental de esta época contribuyeron con la existencia de un “cine militante que registró movimientos campesinos, obreros y populares” (Ochoa, 2013, p. 92). Esta generación tuvo un discurso antisistémico convirtiendo al cine en cine de lucha. Las juventudes de la época se organizaron a partir de grupos de cine que pusieron por delante las causas políticas y sociales importantes en ese momento.

La Cooperativa de Cine Marginal tuvo el objetivo de crear conciencia crítica en grupos oprimidos a partir del cine y estuvo constituida por asistentes, participantes y organizadores³⁸ del Primer Concurso de Cine Nacional Independiente (Getino, 2018). Este grupo tuvo el interés de contribuir con la lucha de clase obrera, para la realización y exhibición cinematográfica. La Cooperativa realizó veinte *Comunicados de Insurgencia Obrera*³⁹ (1971-1972), *Otro país* (1972), *Nosotros sí existimos* (1972), *Con la venda en los ojos* (1972) y *¡Basta! La marcha campesina de Puebla y Tlaxcala* (1974). Las mujeres que realizaron y exhibieron cine como parte de la Cooperativa son Guadalupe Ferrer⁴⁰, Paloma Saiz, Beatriz Novaro⁴¹, Gisela Landazurri, Carmen Durán y Nena Cortez (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.).

El Taller de Cine Octubre⁴², se creó en 1973 en el seno del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. El Taller tuvo el objetivo de producir cine al servicio de las luchas del proletariado y contribuir en el proceso de toma de conciencia de las clases explotadas. En 1974 sus integrantes habían terminado tres cintas: *Explotados y explotadores*

³⁸ Conformaron la Cooperativa: Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Paco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez, Jorge Belarmino, Jesús Dávila y Eduardo Carrasco Zanini (Ayala, 1986, p. 381; Vázquez, 2012, p. 197). En las siguientes semanas y meses, invitados por los fundadores o motivados por sus actividades, se sumaron diversos jóvenes al grupo. Fueron los casos de Guadalupe Ferrer, Héctor Cervera, Paloma Saiz, Servando Gajá, Jesús Brito, Juan Manuel Aurrecochea, Beatriz Novaro, Santiago I. Flores, Saúl Escobar, Francisco Pérez Arce, David Arriaga Weiss, Luis Hernández Navarro, Gisela Landazurri, Carmen Durán, Horacio Gómez, Nena Cortez, Orlando Delgado, Miguel Lanz, Jorge Fernández Souza, Jorge Robles y Mario Núñez Mariel (Getino 2018, p. 233).

³⁹ Los Comunicados de Insurgencia Obrera fueron producciones de corta duración realizadas con el objetivo de difundir las luchas que los trabajadores emprendían en distintas latitudes del país (Getino 2018, p.246).

⁴⁰ Guadalupe Ferrer se encargó sobre todo de los circuitos de exhibición de la Cooperativa. Su formación política y compromiso social se nutrieron en esta época. Ferrer es sumamente importante en el cine nacional pues ha sido directora de importantes instituciones relacionadas con el cine en México tales como Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM, TV UNAM y Canal 22.2. Todo esto se narra en la historia de vida de Guadalupe Ferrer que escribimos en co-autoría con Xiatil González como parte de las historias de vida compiladas por el grupo de investigación Mujeres Documentalistas 70 - 85.

⁴¹ Beatriz Novaro es guionista, escritora, poeta y realizadora de documentales. Obtuvo el Ariel a Mejor Guion por *Lola* (Sánchez, 2010) en 1990. Ha trabajado con su hermana María Novaro con quien han hecho una mancuerna interesante: María fungiendo el rol de dirección y Beatriz el rol de guionista.

⁴² Los integrantes del Taller de Cine Octubre son: Trinidad Langerica, Lourdes Gómez, Alfonso Graf, Abel Hurtado, Armando Lazo, José Luis Mariño, José Rodríguez (Rolo), Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Tellez, Jaime Tello y José Woldenberg (Rodríguez, s. f., p. 1070).

(1974); *Los albañiles* (1974) y *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974) (Rodríguez, s. f.). En 1975 Trinidad Langarica⁴³ y Lourdes Gómez⁴⁴, presentaron a sus compañeros el proyecto de una nueva película con el tema central del papel de la mujer en la sociedad mexicana. Luego de varios meses de debate, el taller decidió filmar una película sobre la importancia del trabajo doméstico en la cadena de explotación de los obreros concluyendo que “el proletariado no podría lograr la victoria completa, sin conquistar la plena libertad para la mujer” (Rodríguez, s. f., p. 1071). Esta decisión propuesta por mujeres y apoyada en un grupo mixto, fue un logro.

Las mujeres que militaron en los partidos de izquierda comenzaron a hacer explícitas las demandas por la equidad de género (Ochoa, 2013). Ya que colocar la causa de género en la época, en medio de la lucha de clase fue difícil, una de sus estrategias a la que las mujeres recurrieron en la época fue organizarse a partir de grupos de realización cinematográfica exclusivos de mujeres.

El Colectivo Cine-Mujer es el antecedente fundamental del cine feminista en México. Convocado por Rosa Martha Fernández en 1975, el Colectivo Cine-Mujer estuvo conformado por mujeres que le dieron vida durante doce años hasta 1987. Entre sus integrantes destacan Beatriz Mira, Laura Rosetti, Sybil Hayem, Maria Novaro, Ángeles Necoechea, Maria del Carmen de Lara, Maru Tamés, Guadalupe Sánchez, Sonia Fritz, Maripi Sáenz, Penélope Simpson y Laura Ruíz; juntas realizaron 8 documentales y una obra de ficción. Maricarmen de Lara (2019) afirma que lo que marca el estilo cinematográfico del Colectivo Cine-Mujer es “la fusión entre lo político, el cine, la narración y la importancia de la mirada, empleando la herramienta audiovisual como manera de abrir espacios de discusión” (p. 19).

Su filmografía inicia con *Cosas de mujeres* (1978) de Rosa Martha Fernández, que aborda la importancia de las decisiones de las mujeres sobre el propio cuerpo, la maternidad elegida y la necesidad de servicios médicos legales para abortar. *Vicios en la cocina* (1978) de Beatriz Mira aborda la importancia del trabajo doméstico que las mujeres realizan y critica la doble jornada en las vidas de las mujeres. *Rompiendo el silencio* (1979) de Rosa Martha Fernández toca el tema de la violación a partir de un guion colectivo. *No es por gusto* (1981) de Maricarmen de Lara y Maru Tamez aborda la vida cotidiana de mujeres trabajadoras

⁴³ Trinidad Langarica participó en la realización de *La quimera del oro negro* (1984). Langarica tiene una muy vasta producción documental de autora entre la que destacan: *Tianguis* (1970); *Las abejas* (1971); *El decreto* (1971); *Despertar* (1971); *Un día en la vida de una familia Tarahumara* (1972); *Ayautla* (1972); *El desempleo* (1973); *Integración* (1974) y *Parto solar* (1979). Luego de estos años, Langarica continuó su labor documental hasta mediados de los años 80 (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.).

⁴⁴ Lourdes Gómez participó en la realización de *San Ignacio Río, Muerto* (1979) (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.).

sexuales en situación de cárcel. *Vida de Ángel* (1982) es un cortometraje de autoría colectiva que aborda un encuentro de mujeres campesinas en la Ciudad de México. *Yalaltecas* (1983) de Sonia Fritz es una colaboración entre las mujeres del colectivo y mujeres zapotecas en el que se exige en la comunidad zapoteca un servicio de guardería. *Milagros y remedios* de Ángeles Necochea aborda las vidas de mujeres trabajadoras y jefas de familia de barrios populares de la Ciudad de México. *Bordando la Frontera* (1985) Ángeles Necochea es la única obra ficcional del colectivo y aborda la explotación laboral en las maquiladoras de Ciudad Juárez. *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) de Maricarmen de Lara surge luego del sismo de 1985 en la Ciudad de México y presenta la situación de mujeres trabajadoras de una fábrica de costura en condiciones laborales ilegales que perdieron la vida durante el sismo (De Lara, 2019).

Las aportaciones del Colectivo Cine-Mujer a la cinematografía feminista desde México, son enormes. Éstas tienen que ver con visibilizar temas feministas (Oscura, 2014), que eran tabú en ese momento (Torres San Martín, 2008); con la formación técnica para las cineastas que hicieron parte del colectivo (De Lara, 2019); y con construir la memoria de las luchas de las mujeres frente al aborto, la violación sexual, el trabajo doméstico, el trabajo sexual, la lucha sindical y la organización rural en México (Carrillo, 2018).

A la par de todo esto y desde mi perspectiva, la gran importancia del Colectivo Cine-Mujer radica en brindar un modelo a seguir para las mujeres de las generaciones siguientes, en términos de lo que significa la realización y la producción cinematográfica feminista desde México. En este sentido, considero a las mujeres que conformaron el Colectivo Cine-Mujer como las ancestras audiovisuales del cine feminista en nuestro país.

Luego del recorrido a través de las aportaciones individuales, en grupos mixtos y en grupos de mujeres, que las mujeres documentalistas hicieron en México durante los años 60 y 70, es posible reconocer esa época, como un momento donde las mujeres en multitud se unen a las filas de la realización cinematográfica en el país, proponiendo desde sus cuerpos otras miradas políticas desde lo personal a las luchas de clase y de género de la época.

Una tempestad, se forma gota a gota: 80s, 90s y más...

Luego de este momento de expansión de la presencia de las mujeres en el cine documental en México, llegó una nueva etapa. Las décadas de los ochenta y noventa en México implicaron “la implantación de un nuevo modelo económico, el establecimiento de nuevas instituciones,

la construcción de nuevas formas de tejido social y la adopción de nuevos patrones culturales” (Ochoa, 2013, p. 113).

En los ochenta mexicanos se vivió un empobrecimiento de la población, el desmantelamiento del estado de bienestar y la huida de capitales (Ochoa, 2013). Todo esto tuvo implicaciones en la producción de cine documental y así las mujeres documentalistas buscaron nuevas formas de producción y organización. Las documentalistas en los años ochenta continuaron con búsquedas desde la creación individual y también colectiva.

En términos de feminismo, la etapa de transición de los 80 hasta fines de los 90, las políticas desde las mujeres pusieron el foco en la afirmación de una diferencia positiva con respecto a los hombres y la perspectiva de género tomó gran fuerza en las organizaciones e instituciones. Todas estas posturas no pasaron inadvertidas para las directoras de cine, que entendieron que el contexto cinematográfico exigía inventivas para un cine fuera de las fórmulas mercantilistas y la creación de narrativas y estilísticas originales (Torres San Martín, 2008).

La muestra más paradigmática de las documentalistas autorales feministas de esta época se encuentra en la figura de Maricarmen de Lara. Luego de su participación y formación en el Colectivo Cine-Mujer, De Lara consolidó su práctica como documentalista independiente. Para financiar sus proyectos ha colaborado con organizaciones de mujeres y solicitado becas desde las cuales ha podido sostener la producción de más de veinte documentales (Carrillo, 2018). En sus palabras: “este proceso personal de lucha por los espacios donde los temas de las mujeres fueran parte integral de una reeducación en México, me permitió la realización de varios documentales en torno a los derechos de las mujeres” (De Lara, 2019, p. 19).

Todos los trabajos de De Lara están informados por una frontal perspectiva feminista, de ahí su importancia. Entre sus obras destacan: *No les pedimos un viaje a la luna*⁴⁵ (1986), *Quizás...el saber más* (1993), *Nosotras también: Mujer y SIDA en México* (1994), *Decisiones Difíciles* (1995), *Estamos rodeados de tentaciones* (1996), *No sólo es la sustancia* (2003), *Paulina en el Nombre de la Ley* (2000-04), *Boxeadoras mexicanas*, *El difícil oficio de los puñetazos* (2002), *Serie Género e Identidades Sexuales* (2000), *La vela de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro* (1999-2000), *Mitos y Mitotes del Falso Matriarcado Juchiteco*, *Voces Silenciadas*, *Libertad Amenazada* (2008), *¿Más Vale maña que fuerza?* (2007), *Reflexiones Ciudadanas* (2009), *Expedientes* (2011), *Alaide Foppa*, *La Sin Ventura*

⁴⁵ Documental sobre el proceso de organización del sindicato de costureras relacionado con la muerte de cientos de compañeras atrapadas en la fábrica tras el terremoto del 19 de septiembre de 1985 (Carrillo, 2018).

(2014), entre otras (De Lara, 2019, p. 19). De Lara ha recibido atención detallada en diversos textos académicos⁴⁶. A la par de su labor como documentalista, De Lara fue directora del CUEC durante varios años (Carrillo, 2018) lo cual también ha hecho que diversas generaciones de mujeres estudiantes de cine y documentalistas se vean beneficiadas con su presencia.

Dana Rotberg y Ana Diez debutan con el corto documental *Elvira Luz Cruz, pena máxima* (1985). Las co-directoras de este trabajo, también se encargan de la fotografía y la edición. Este trabajo gira alrededor del caso de Elvira Luz Cruz quien fue acusada de haber matado a sus hijos. En ésta, recogen testimonios de las personas allegadas al caso y narran con emotividad y humor a pesar de lo trágico del caso, la injusticia en la sentencia (CCC, 1985). Este trabajo les mereció a ambas el Ariel al Mejor Cortometraje Documental y la Diosa de Plata al Mejor Documental en 1985.

Gabriela Espinoza originaria de Ixtepec (Oaxaca) es egresada del CUEC y ha tenido una importante carrera como sonidista. Debutó como directora de documental con la pieza documental *El cliente es primero* (1985) haciendo en este también la edición y el guion. Espinoza también dirigió el documental *Para muestra un botón* (1986-1987), centrado en el sismo de 1985 en la Ciudad de México, donde además participó como guionista. También ha participado en la realización cinematográfica como fotógrafa y sonidista (Mujeres Documentalistas 70-85, s.f.). Recibió nominaciones al Ariel por su participación en *Perfume de Violetas* de Marise Sistach. Actualmente vive en Ixtepec Oaxaca en donde exhibe y da talleres de cine. Recientemente ha participado en la filmación de: *Se elige* de Yoari Cizana López y Patricia Matus, *La raíz de mi ombligo* de Xóchitl Enríquez y *La gráfica fugitiva* de Blanca Martínez Castillo (Espinoza, 2023).

Martha Colmenares originaria de la Sierra Norte Zapoteca (Oaxaca), participó en la organización comunitaria al lado de diversos jóvenes⁴⁷. En colectividad realizaron el periódico TOPIL y se conformaron como Comité de Consulta para la Unidad de los Pueblos de la Sierra (CODECO). A partir de esto, se ocuparon de las formas propias de gobernanza de los pueblos, realizan filmaciones de asambleas comunitarias, vida cotidiana, organización, trabajo y fiestas, con el objetivo principal de que los pueblos se miraran a sí mismos, que se comunicaran con

⁴⁶ Hay al menos tres tesis de maestría que ponen sobre la mesa el trabajo de Maricarmen de Lara: *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso - documentales de María del Carmen de Lara* (Carreño Molina, 2006); *Intervenciones feministas en el cine documental. Conocimientos situados y (auto)representaciones de género en películas de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara* (Calderón Sandoval, 2013), y *Maricarmen de Lara en la autoría femenina de documentales* (Lanza Casado, 2017).

⁴⁷ Como Álvaro Vásquez, Fernando Hernández Mata, Inocencio Mena Maya, Teófilo Carpio, Gracia Vázquez Olvera, Francisco Zigüenza y Nestor González (Colmenares, 2023).

otros pueblos y lograran la unidad. Su obra es colectiva y surge como parte de los procesos políticos que se daban en ese momento en la sierra zapoteca de Oaxaca, por lo que es de gran relevancia para la producción documental comunitaria en México. Entre su producción cinematográfica colectiva destacan: *Nuestro tequio*⁴⁸ (1981) co-dirección de Martha Colmenares y Álvaro Vásquez; *Va guk Tuiz* (1982), *Wetpo Bna* (1984), y *Resumen informativo* (1985). Colmenares es la primera videasta de un pueblo originario de México (Colmenares, 2023).

Los años ochenta se caracterizaron por las producciones de temas controvertidos y los abordajes experimentales que interesaron a públicos minoritarios; en este contexto se enmarca el trabajo de Sarah Minter (Ochoa 2013, p.114) Originaria de Puebla (Puebla) Minter es una figura clave del videoarte mexicano. Su carrera inició realizando películas en 16mm entre las que destacan, *Nadie es Inocente* (1987), *Alma Punk* (1991-1992) y *El Aire de Clara* (1994-1996) (Museo Universitario Arte Contemporáneo [MUAC], 2025). Su vínculo con el video proviene de una necesidad por encontrar un medio flexible, práctico y económico que le permitiera libertad al momento de producir y editar. Minter se involucró con la práctica docente en torno al video (MUAC, 2025).

Con la llegada del video varias mujeres tuvieron acceso a la narrativa documental, a la perspectiva feminista y a la posibilidad de denuncia en la pantalla cinematográfica (De Lara, 2019). En este marco se encuentra también la experiencia del Primer Taller de Cine Indígena⁴⁹. De acuerdo Eréndira Martínez (2018), académica mexicana especializada en cine hecho por mujeres indígenas, el Primer Taller de Cine Indígena “tuvo la intención de poner a disposición de las comunidades indígenas, por primera vez en la historia, las herramientas tecnológicas y los conocimientos para crear obras cinematográficas” (p. 16).

Un grupo de mujeres *ikoots* - Teófila Palafox, Timotea Michelin, Elvira Palafox, Justina Escandón, Juana Canseco, Guadalupe Escandón, Sofia Silva y Aurora Rangel⁵⁰- participaron en este taller apoyado por el Instituto Nacional Indigenista (INI). En el lapso que duró el taller, las mujeres se apropiaron de este lenguaje para narrar, desde su perspectiva, sus propias historias y realidades. Este fue un proyecto pionero que sentó las bases para transformar la manera en que los medios audiovisuales abordaban las realidades de los pueblos originarios en

⁴⁸ En 1990 *Nuestro tequio* gana el segundo lugar en la Primera Bienal de Video en México (Colmenares, 2023).

⁴⁹ Este taller se dio bajo la asesoría de un equipo de capacitadores coordinado por el cineasta Luis Lupone y apoyado por las documentalistas Maru Tamés y Arjanne Laan (Martínez, 2018).

⁵⁰ Aunque Sofia Silva y Aurora Rangel participaron al inicio del taller, por razones personales no pudieron terminar la capacitación (Martínez, 2018, p. 23).

México (Martínez 2018, p.16). Las tres obras que realizaron juntas las mujeres *ikoots* en este taller son⁵¹: *Leaw amangoch tinden nop Ikoods* (*La vida de una familia Ikoods*) (1985-1987), *Teat Monteok o El cuento del Dios Rayo* (1985-1987) y *Angoch tonomb o Una boda antigua* (1985-1987).

Pocas veces la experiencia de las mujeres videastas es considerada parte de los recuentos históricos de cine en México, lo que ha implicado que importantísimas figuras de mujeres realizadoras en los 80 hayan sido desaparecidas de la historia⁵². Como se ha observado hasta ahora, he incluido en este apartado la experiencia de las mujeres videastas que fueron y son fundamentales como realizadoras desde finales de los 70 y a lo largo de los 80 y 90 en México. Las piezas que he incluido tienen una naturaleza documental que va más allá del formato en la que éstas han sido videogradas. Todo esto tiene que ver con una concepción amplia acerca de lo que es cine, que va mucho más allá del soporte en el que es grabado un producto audiovisual. El antropólogo audiovisual mexicano Antonio Ziri6n comenta:

El cine es, primordialmente, una forma de experiencia humana, un fenómeno estético y cognitivo más allá de un lenguaje, una tecnología, una disciplina artística o una industria. Podemos afirmar que hay cine cuando se da una interacci6n entre determinada secuencia de imágenes y un sujeto dispuesto a navegar a través de ellas. El cine trata de imágenes que nos mueven, nos conmueven, nos hacen pensar y sentir, y a veces también nos impulsan a actuar. Sin importar el formato, el género o el soporte —sea corto, medio o largometraje; película de 8, 16 o 35 milímetros, video analógico o digital; animaci6n, documental o ficci6n; drama, comedia, acci6n, misterio o terror—, cuando estamos ante imágenes significativas, que de alguna manera nos impactan y nos transforman, entonces podemos decir: “esto es cine”. (Ziri6n, 2015, p. 53)

Este periodo de realizaci6n de cine documental en los a6os 80 culmina al reconocer a las mujeres que, como autoras independientes, crearon documentales con una voz propia, así como a aquellas que, comprometidas con las causas sociales y políticas cercanas a ellas, utilizaron el cine como una herramienta de denuncia y transformaci6n. Finalmente, se incluye a las figuras que, a través del formato del video, aportaron sus perspectivas únicas del mundo, enriqueciendo el panorama documental con miradas frescas y comprometidas. De este modo,

⁵¹ Las dos últimas obras habían permanecido inéditas hasta muy recientemente. En 2014 éstas fueron editadas “el propio Luis Lupone, con base en las notas hechas 29 a6os atrás” (Martínez, 2018, p. 26).

⁵² Esta reflexi6n de las mujeres videastas no tomadas en cuenta como cineastas fue hecha posible luego de escuchar a Luna Marán reflexionando acerca de esto en las entrevistas que tuvimos como parte del proceso de esta indagaci6n (ver Anexos). La idea de las mujeres desaparecidas de la historia del cine en México es mía.

se inicia la década de los 90, marcada por la transición económica y política en México hacia el neoliberalismo.

El establecimiento del sistema neoliberal a finales de los 80 e inicios de los 90 tuvo consecuencias también en el ámbito cinematográfico. De Lara (2019) sostiene que el TLC “sometió al cine nacional entregando mediante la legislación, a las grandes empresas norteamericanas los espacios en pantalla a nivel nacional” (De Lara, 2019, p. 19). En este mismo sentido en su artículo *A 10 años del TLC, la década perdida del cine mexicano*, Víctor Ugalde (2004) indica:

Una década después, se podría afirmar que, por los efectos del TLC en la industria cinematográfica nacional, gran parte de los artistas y directores dedicados a la creación cinematográfica han pasado a engrosar las filas del desempleo y la pobreza. Con el tratado se destruyeron en unos cuantos años, lo que tardó más de seis décadas en construirse: un cine fuerte con identidad propia. (p. 92)

Así, surgieron en las comunidades de intelectuales, artistas y miembros de la sociedad esfuerzos encaminados a forjar un camino alternativo frente a la hegemonía de los medios nacionales e internacionales. Se abrieron espacios de participación política y se fundaron nuevos medios de información (Ochoa, 2013). En medio de una profunda crisis en la producción cinematográfica, el cine mexicano comenzó a resurgir con el éxito internacional de *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau y *Sólo con tu pareja* (1992) de Alfonso Cuarón. Este renacimiento hizo evidente la creciente presencia de mujeres en la dirección (Oscura, 2014).

La lista de películas de ficción de manufactura femenina aumentó y se diversificó. En México debutaron 12 cineastas en largometrajes de ficción; en Argentina incursionaron 14 cineastas y en Brasil otras 12. Emerge así el “otro cine” hecho por mujeres, con narrativas y estéticas muy concretas en las que la representación de la mujer recupera un espacio importante. Esto tiene que ver con la puesta en escena y el resurgimiento de temas que giran alrededor de las fantasías femeninas o que encuentra en las crisis de las mujeres su detonante artístico (Torres San Martín, 2008).

De mencionarse en esta época es el trabajo de la politóloga y activista mexicana Mágara Millán (1999) quien en su libro *Derivas de un Cine en Femenino* reconoce, historia y analiza el trabajo de tres directoras de ficción fundamentales en esta época: Busi Cortés⁵³,

⁵³ Las obras de Busi Cortés son *El secreto de Romelia* (1988); *Serpientes y escaleras* (1991), *Hijas de su madre: Las Buenrostro* (2006) (Torres San Martín, 2008).

Maryse Sistach⁵⁴ y Maria Novaro⁵⁵. Las directoras de ficción de la época se orientaron a recuperar la visión femenina (Oscura, 2014), lo que Millán (1999) nombra *el cine en femenino*. En términos de cine documental los trabajos realizados por mujeres en los 90 pusieron sobre la mesa diversas perspectivas frente al movimiento zapatista:

En los noventa, la aparición pública de los zapatistas chiapanecos fue indudablemente un punto de quiebre. En los albores de la apropiación masiva de la tecnología audiovisual por parte de la sociedad civil, decenas de cámaras de video se volvieron testigos del levantamiento, medios de difusión de la causa y armas disuasivas de la represión. (Ochoa, 2013, p. 14)

Es de mencionarse en este sentido el trabajo conjunto de María Inés Roque⁵⁶ y Guadalupe Miranda con *Las Compañeras Tienen Grado* (1995) (De Lara 2019, p.20). En relación también al levantamiento zapatista, se presenta el trabajo de Irma Ávila en *Chiapas: paisaje después de la batalla* (1994) (Ochoa 2013, p.114). Finalmente, las antropólogas mexicanas Aida Hernández y Guadalupe Cárdenas co-realizan el documental *Sentimos fuerte nuestro corazón* (1994) relacionado también con el levantamiento zapatista (Ochoa, 2013).

En medio de la crisis cinematográfica relacionada con las políticas neo-liberales, los años 90 se presentan también como un escenario en el que las mujeres directoras de ficción pusieron por delante el deseo y la subjetividad de las mujeres a partir del cine en femenino (Millán, 1999). En el terreno del documental, las realizadoras de la época dieron lugar a la causa política que, de manera más frontal y evidente, se presentó como contra-respuesta a las políticas neoliberales impuestas: el movimiento zapatista.

En el cambio de siglo, el cine atravesó un periodo de auge impulsado por el reconocimiento tanto nacional como internacional de películas como *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu y *Sexo, pudor y lágrimas* (1998) de Antonio Serrano (Oscura, 2014). Este entorno también ha sido favorable para el cine documental:

El documental ha ganado presencia y legitimidad tanto para los exhibidores como para los espectadores, gracias a su originalidad y fuerza temática. Pero quizá uno de los aspectos más interesantes de este nuevo cine documental es la creciente participación de las mujeres en la

⁵⁴ Las obras de Maryse Sistach son *Los pasos de Ana* (1989-1991), *El cometa* (1998) (Torres San Martín, 2008). Así mismo, Sistach realiza una trilogía de ficción sobre violencia sexual a partir de *Perfume de violetas (nadie te oye)* (2000), *Manos libres (nadie te habla)* (2004) y *La niña de la piedra. (Nadie te ve)* (2005).

⁵⁵ Las obras principales de Maria Novaro son *Lola* (1989), *Danzón* (1991), *El jardín del edén* (1993) y *Sin dejar huella* (2000) (Torres San Martín, 2008).

⁵⁶ Más adelante Maria Inés Roque realiza el documental *Papá Iván* (2000) en donde explora la desaparición de su padre durante la dictadura militar en Argentina (de Lara, 2019, p. 20).

dirección, con obras que han podido llegar a los circuitos de exhibición comercial y están generando un nuevo estatus para este tipo de cine. (Oscura, 2014, p. 44)

En el nuevo milenio, las personas realizadoras de documentales han convertido al documental mexicano un referente. En 2012, el documental llegó a constituir el 31% del total de la producción de cine. En términos de las mujeres realizadoras, entre el año 2000 al 2012 se realizaron más de 70 documentales dirigidos por mujeres (Oscura, 2014).

Mencionaré a continuación algunas directoras de documental que han marcado tendencias importantes desde inicios del nuevo milenio, hasta el reconocimiento de Tatiana Huezo como mejor directora por la AMACC en 2017. Lourdes Portillo, documentalista chicana, realiza el documental *Señorita Extraviada*⁵⁷ (2001) para visibilizar el horror de las mujeres desaparecidas y asesinadas en Ciudad Juárez desde mediados de los 90 (De Lara, 2019). Por su parte, Guadalupe Ochoa realiza en *Rastros de hollín* (2003) el acercamiento a la experiencia de una joven zapoteca que va de su pueblo natal a Ciudad Neza en busca de su padre. Ana Luisa Montes de Oca dirige *Tula espejo del cielo* (2003) documental alejado de la visión conquistadora, que versa acerca de la antigua ciudad de Tula y su relación con el cosmos (Ochoa, 2013). Guadalupe Miranda hace *Relatos desde el encierro* (2004) en donde narra las experiencias de mujeres presas en Puente Grande a partir de sus testimonios (De Lara, 2019). Por su parte Isabel Cristina Fregoso dirige *Ópera Feminea* (2005) una serie documental en donde reconstruye historias de diversas realizadoras de cine (Ochoa, 2013) Christiane Burkhard abre el tema de la violencia del Estado sobre la disidencia durante la Guerra Sucia en México en los años setenta en su documental *Trazando Aleida* (2008) (De Lara, 2019).

Lucia Gajá dirige *Mi vida Adentro* (2009) y aborda la historia de una mujer mexicana en Estados Unidos que es acusada de un crimen que no cometió; en *Batallas íntimas* (2016), entrelaza testimonios de violencia doméstica de mujeres de diversas partes del mundo (De Lara, 2019). Ana Cruz dirige los documentales *Las sufragistas* (2008) y *Mujeres de la Revolución Mexicana* (2009) (Ochoa, 2013) piezas que regresan a la historia a mujeres olvidadas. Tatiana Huezo, presenta en su primer trabajo documental *El Lugar más Pequeño* (2011), brindando un testimonio de la experiencia de la guerra civil en El Salvador. La cineasta zapoteca Luna Marán realiza su primer documental *Me parezco tanto a ti* (2011) narrando las aspiraciones más íntimas de tres abuelas y tres jóvenes zapotecas; en *Tío Yim* (2019) ensambla una canción coral sobre la vida de Jaime Martínez Luna su padre. La chiapaneca Gabriela

⁵⁷ Este documental hace parte del corpus de documentales analizados en esta tesis y se presenta este análisis en el cuarto capítulo.

Domínguez⁵⁸ debuta con *La danza del hipocampo* (2014) un cine ensayo documental acerca de la memoria, a partir de vídeos de su archivo familiar; en *Formas de atravesar un territorio* (2024) se pregunta si ¿un lugar nos pertenece? o ¿le pertenecemos a un lugar?

Estas son solo algunas de las tendencias temáticas y estilísticas que las mujeres realizadoras de documentales han abordado en el nuevo milenio en México. Este panorama tan vasto y extenso de mujeres realizadoras en México ha invitado a categorizaciones interesantes. Siboney Oscura (2014) proponen en su artículo “El documental mexicano dirigido por mujeres”, una categorización de las obras de las realizadoras a partir de tres líneas temáticas. La primera corresponde a los documentales periodísticos y de denuncia con una perspectiva reflexiva, entre los que destacan *Trazando Aleida* (2007) de Christiane Burkhard, *Vivos los llevaron, vivos los queremos* (2007) de Cecilia Serna, *Mujer guerrilla* (2007) del Colectivo Patitos (Ana Valentina López de Cea, Claudia Becerril, Arizbeth Becerril Rojas, Larisa Friné y Demián Saldaña) y *Flor en otomí* (2012) de Luisa Riley. La segunda línea abarca documentales de memoria, donde las historias individuales se entrelazan con acontecimientos históricos más amplios. Ejemplos de este enfoque son *Recuerdos* (2003) de Marcela Arteaga, *Los laberintos de la memoria* (2007) de Guita Schyfter, *Perdida* (2010) de Viviana García Besné y *Visa al paraíso* (2010) de Lillian Liberman. Por último, la tercera línea se centra en la representación de minorías étnicas en México, con producciones como *La pasión de María Elena* (2003) de Mercedes Moncada, *Chenalhó, el corazón de los altos* (2000) de Isabel Cristina Fregoso, *Rehje* (2009) de Anaïs Huerta y Raúl Cuesta, *Tres hilos para bordar* (2010) de Yuli Rodríguez y *La revolución de los alcatraces* (2011) de Luciana Kaplan.

Otras dos categorizaciones interesantes, planteadas desde México tienen que ver con el documental colaborativo y el documental feminista militante. Respecto al documental colaborativo Antonio Ziri6n (2015) se6ala que “las estrategias participativas y colaborativas buscan emancipar al documental de una tradici6n y una l6gica de investigaci6n de ra6z colonial, como es el m6todo etnogr6fico” (p. 57). En este marco se desarrollan los documentales de Itzel Mart6nez del Ca6nizo *Que suene la calle* (2006) y *El hogar al rev6s* (2014) y *Autoficciones de un traficante* (2011) de Adriana Trujillo F6lix.

El documental feminista militante es una propuesta realizada por Fernanda Carrillo (2018) a partir de las obras audiovisuales de la Colectiva Al6 Somos Todas con trabajos como *Libertad a Pussy Riot desde M6xico* (2012), *C6cile presente* (2012), *Escrache C6cile justicia* (2012) y *Resistencias sonoras* (2015). Esta propuesta documental se ubica como una acci6n

⁵⁸ Gabriela Ruvalcaba hace parte de las documentalistas a quienes entrevist6 en el cap6tulo tres de esta tesis.

directa en sí misma, en la que es necesario poner el cuerpo para participar en la acción que a la vez se graba.

Este es un breve repaso que buscó historiar a las realizadoras que, en los años 80, 90 y hasta la primera década del 2000, brindaron propuestas novedosas al cine mexicano desde su trabajo documental. Este repaso se hizo con la intención de demostrar que “una tempestad se forma gota a gota”. Es decir, Tatiana Huezo no llegó sola cuando fue reconocida como mejor directora por la AMACC en 2017, llegó en compañía de todas estas mujeres realizadoras. El reconocimiento del que Huezo fue acreedora posibilitó una llamada de atención sobre el sujeto “mujeres realizadoras en México” que no ha sido suficientemente historiado, ni suficientemente reconocido.

Tatiana Huezo recibió en 2016 por primera vez un Ariel por mejor dirección por su trabajo *Tempestad*. En éste aborda el contexto necro-neoliberal que desborda México, enfocándose en las desapariciones. A la par de ella, hay diversas cineastas que abordan las desapariciones, los feminicidios y el extractivismo en el México desbordado por el necro-neoliberalismo, que proponen desde otras maneras de narrar y representar, nuevas sensaciones, sentimientos y significados para este mismo contexto mexicano, para el cine documental y para las mujeres. Nuevas imágenes surgen: Tatiana Huezo camina acompañada de todas las mujeres realizadoras de su generación, detrás, todas las cineastas de los 80 y 90, detrás de ellas, las cineastas de los 60 y 70, más atrás las cineastas que resistieron la jaula de oro y finalmente las que se hicieron presentes desde el silencio: una tempestad se forma gota a gota y una vez conformada, irrumpe.

Intempestivas: las mujeres irrumpen la escena cinematográfica

Pareciera como si aquel suceso en el que Tatiana Huezo fue reconocida como mejor directora en 2017, abriera la puerta a mirar cómo las mujeres desbordan todos los ámbitos del cine con su presencia. La realidad actual en términos de cine y mujeres en México implica gran movimiento, propuestas creativas y prácticas esperanzadoras. Desde este panorama es posible sostener que las mujeres en el presente mexicano se encuentran en todos los ámbitos del cine.

En la actualidad, las mujeres están presentes en todos los ámbitos de la producción cinematográfica en México, desempeñándose como directoras, productoras, sonidistas, fotógrafas, editoras, montajistas y especialistas en postproducción. A partir de registros y datos publicados en diversas ediciones del *Anuario estadístico de cine mexicano* elaborado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, 2020), se ha reconstruido la presencia de las

mujeres en largometrajes mexicanos, en áreas tales como escritura de guion, dirección, cinematografía y producción. Entre 2010 y 2020, la contribución femenina representó 37% del total de personas involucradas en estas actividades cinematográficas, entre las que destaca la producción, en donde se llegó a un 56% de participación femenina. En este periodo se observa un mayor porcentaje de participación de mujeres en proyectos documentales en comparación con otros géneros cinematográficos. Entre 2010 y 2020 el 33% de los documentales realizados en México fueron dirigidos por mujeres, mientras que 16% obras de ficción y 3% de películas de animación (IMCINE, 2020).

Por su parte en 2020, 43 mujeres estuvieron involucradas en tareas de producción y 24 guiones fueron escritos por una mujer. El género cinematográfico con mayor presencia femenina fue el documental, con 13 trabajos dirigidos durante el año, en comparación con las seis ficciones bajo su dirección. De los largometrajes dirigidos por mujeres, 47% fueron óperas primas, lo que refleja la creciente y sostenida incorporación en esta actividad. Los principales temas desarrollados en estos proyectos fueron relaciones de pareja, violencia de género, identidad, racismo, trastornos mentales, prácticas culturales, memorias familiares, activismo feminista, lenguas y tradiciones en riesgo, semblanzas de personajes artísticos, entre otros (IMCINE, 2020).

En 2023, el 26% de largometrajes fueron dirigidos por una mujer, en solitario o en codirección; 65% de las personas que encabezaron la producción fueron mujeres; hubo un 39% de participación en el caso de guionistas mujeres y un 21% de presencia de mujeres cinefotógrafas. En comparación con 2022 en 2023, hubo una disminución en la participación de mujeres en dirección y escritura de guion, mientras que en producción y cine-fotografía aumentó. En 2023 se registró, sin embargo, un decremento de 9% en películas (IMCINE, 2023). En términos proporcionales con este hecho, la participación femenina en la realización cinematográfica no ha experimentado retrocesos:

Se estima que 153 mujeres estuvieron involucradas en tareas de producción, 92 participaron en escritura de guion, 60 fueron directoras y 50 se desempeñaron como cinefotógrafas. La participación femenina fluctuó entre 40 y 60 % tanto en cintas de ficción como en documentales. Del total de películas dirigidas por mujeres, 63 % fueron óperas primas, 22 % segundas y terceras obras y 15 % realizadas por cineastas con trayectoria mayor a cuatro películas. (IMCINE, 2023, p. 58)

También en 2023 se identificaron 22 películas que exploran temas como maternidad, sexualidad y autoconocimiento, aborto, relaciones de pareja, vínculos familiares, crecimiento personal y empoderamiento femenino, activismo, resistencia y luchas sociales por la conquista

de derechos y construcción de entornos de equidad, violencia de género, feminicidios y búsqueda de justicia, mujeres en el entorno laboral, político y social, biografías de mujeres relevantes en el campo del arte, deporte, religión y el espacio público, conservadurismo, machismo y tradición. Del total de todas estas películas con temas relacionados con las mujeres y con perspectivas feministas y antipatriarcales, el 55% fueron obras documentales, el 59% óperas primas y el 23% fueron realizadas en coproducción con otros países (IMCINE, 2023).

Las mujeres en la actualidad participan de manera sumamente activa en la organización de festivales de cine. Desde hace algunos años se organizan en México festivales de cine con perspectiva de género y festivales feministas. El Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) considerado uno de los festivales de cine más importantes de México y América Latina, ha sido dirigido desde su creación en 2003 por Daniela Michel. Este Festival apoya plantea una forma novedosa de presentar talento tanto mexicano como extranjero. Además, el festival lleva a cabo acciones fundamentales en términos de cine con perspectiva de género en México.

A finales de 2021, el FICM presentó el *Compendio de Cineastas Contemporáneas* con el fin de difundir el trabajo de artistas mexicanas y promover una industria contemporánea más igualitaria y con perspectiva de género. Éste presenta una serie de autorretratos audiovisuales, protagonizados por doce realizadoras mexicanas que, con su trabajo, han hecho valiosas y necesarias aportaciones a la cinematografía nacional. En dichos videos⁵⁹, las directoras reflexionan, cada una con su propio estilo, sobre sus procesos narrativos, inquietudes o puntos de vista con respecto al trabajo cinematográfico del que son autoras. En la presentación de este texto, Michel expone:

Mirar el cine con perspectiva de género es una tarea urgente y precisa para tratar de comprender el mundo desde otro lugar. Voltar hacia el portento de mujeres cineastas que abundan en nuestro territorio se vuelve una absoluta dicha para cualquier persona curiosa cinéfila. Reflexionar acerca del presente a partir de imágenes y sonidos es una herramienta clave para poder conectar con nuestro interior y con la diversidad de realidades que cohabitan en nuestro entorno. (FICM, 2021)

⁵⁹ Es posible descargar el Compendio de Cineastas Contemporáneas (FICM, 2021) así como acceder a cada uno de los autorretratos audiovisuales de las directoras en la página 74 del texto. Me siento profundamente agradecida de haber colaborado con la realización del autorretrato de Lucía Gajá Ferrer a partir de la entrevista que le realicé para este proceso de indagación. Luego de realizarle una entrevista a Lucía (de la cual presento fragmentos en el tercer capítulo de esta indagación), le hice una “editorialización”, un resumen, de lo que me había compartido en la entrevista. Así, ella tomo ese texto como guion para el autorretrato audiovisual que hace parte de este compendio. Esta manera de “convertir” el resultado de un proceso académico, como la realización de una entrevista, en un formato audiovisual que sirva para compartir en trabajo de las realizadoras, pone mi esperanza en estas otras academias posibles. Material disponible en: <https://cutt.ly/NrrCcja1>

En México también se realizan festivales especializados de cine con perspectiva de género, al igual que festivales feministas. La Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión, fundada hace más de 20 años en México con la misión visibilizar el trabajo de todas aquellas mujeres que trabajan en la industria audiovisual en México, organiza desde su fundación la Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión con el objetivo de reunir trabajos audiovisuales realizados por mujeres (IMCINE, 2024). De igual manera, *MICGénero, Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género* se fundó en 2012 como una iniciativa para acercar a la sociedad, a través del cine, a las conversaciones contemporáneas sobre feminismos, estudios de género y derechos humanos. Su programación incluye documentales, ficción y cortometrajes, así como actividades paralelas como foros y talleres (MICGénero, 2025).

Ambas muestras mencionadas, hacen referencia a muestras que tienen ya varios años llevándose a cabo de manera anual. Hay sin embargo otras iniciativas puntuales de muestras con perspectiva de género como la *Muestra internacional de cine con perspectiva de género y diversidad sexual* llevada a cabo en el marco del festival *El Cecehachero Film Fest* en 2022⁶⁰. El Instituto Nacional de las Mujeres organizó en 2024 la muestra de cine *¡Es tiempo de mujeres sin violencia!* con el objetivo de visibilizar y reivindicar los movimientos sociales y feministas que han hecho uso de su voz para promover los derechos de las mujeres, niñas y adolescentes a partir de 7 materiales cinematográficos relacionados con estos temas (INMUJERES, 2025).

Finalmente, existen en México algunos festivales de cine específicamente nombrados feministas; el festival FILMINIST se organiza de manera anual desde el 2021 en Querétaro que promueve y visibiliza el trabajo realizado por y con las mujeres en la Industria Cinematográfica, de todo el mundo, de todas las edades y de todos los roles. Organizado desde el 2021 y teniendo 4 ediciones (FILMINIST, 2025).

Por su parte, las casas productoras se llenan de presencias de mujeres realizando desde ahí importantísimas aportaciones a la cinematografía nacional. En 2019 la casa productora La Corriente del Golfo, dirigida en ese entonces por la comunicadora, productora y gestora cultural Paula Amor, anunció la creación de un Protocolo de Prevención y Atención al Acoso y al Hostigamiento Sexual y Laboral: “ante la crisis de violencia de género que atraviesa nuestro país, es necesario empezar a ejercer cambios ‘desde casa’, para poder reaccionar y actuar de forma adecuada ante casos de violencia sexual y para crear un verdadero espacio de trabajo seguro y comprometido con el cambio cultural que se busca” (Amor citada por Pineda, 2019).

⁶⁰ Información disponible en la página del IMCINE revisada el 31 de enero de 2025: <https://cutt.ly/4rrCvN9V>

Este protocolo es un importante precedente para otras casas productoras y para todos los ámbitos relacionados con la cinematografía en México.

La significativa presencia de mujeres en puestos directivos en ámbitos relacionados con el cine también se refleja en las instituciones gubernamentales. María Novaro, directora, guionista, productora, editora y académica fungió como Directora General del Instituto Mexicano de Cinematografía de 2018 a 2024 años en los que el IMCINE hizo transversal la perspectiva de género en sus acciones. En septiembre de 2024 este cargo es tomado por Daniela Alatorre, directora y productora (IMCINE, 2023) quien viene de la experiencia de fundar la casa productora *No Ficción* en 2017 al lado de Elena Fortes. De esta forma, se han re-vertebrado las políticas públicas con miras a promover una cada vez mayor participación de las mujeres en la cinematografía nacional y en la actualidad las convocatorias publicadas por el IMCINE tienen perspectiva de género.

En términos de investigación relacionada con el cine hecho por mujeres y con el cine documental hecho por mujeres en México, las mujeres también están planteando propuestas novedosas. El Anuario estadístico de cine mexicano realizado por el Instituto Mexicano de Cinematografía, ha realizado modificaciones en las maneras de segmentar y presentar información importante relacionada con el cine en México desde una perspectiva de género. A lo largo de todo el documento, desde 2023, se adopta un enfoque plural e incluyente, realizando un análisis detallado de los diversos ámbitos que conforman el quehacer cinematográfico en nuestro país. Este enfoque pone especial énfasis en los "datos de inclusión", destacando la creciente participación de las mujeres en la industria, de cineastas indígenas y afrodescendientes, de quienes practican cine comunitario y de las distintas formas de cine experimental. Este texto explora temas relevantes relacionados con el feminismo y la perspectiva de género en el cine; la autorepresentación audiovisual de pueblos originarios y de diferentes comunidades en el mosaico pluricultural de México; la diversidad sexual y de género; el cine para las infancias; la accesibilidad al cine en diferentes regiones y para diferentes poblaciones; la atención a personas con discapacidades (Novaro, 2023).

El equipo que se encargó del Anuario 2023 está conformado enteramente por mujeres que realizan un seguimiento, registro y medición permanente de la actividad cinematográfica nacional realizado en el IMCINE a través de un valioso equipo de investigación, encabezado por Rosario Lara y constituido por Luisa Valdez, Damaris Arriaga, Adriana Urbina y Andrea Cortés. Por su parte el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS), convoca desde 2021 a un grupo de investigación alrededor del tema Mujeres Documentalistas Mexicanas 1970 a 1985. En noviembre del 2023 este grupo de investigación organizó el Coloquio Mujeres

Documentalistas 1970-1985 en el cual a lo largo de tres jornadas se conversó con diversas realizadoras de esa época, se hicieron visionados de sus obras y se realizó un ejercicio cinematográfico de producción colectiva en 16mm⁶¹:

Un grupo de investigación es provocado por las experiencias y trayectorias de las primeras mujeres documentalistas de México, para promover su encuentro y reflexión conjunta sobre el quehacer documental. Durante los años setenta y buena parte de los ochenta, ellas realizaron sus primeras obras, apenas conocidas, en las cuales se involucraron desde las distintas actividades de la producción cinematográfica. (Espinoza, 2023)

Las mujeres en la actualidad cinematográfica hacen una apuesta por re-inventar los espacios de formación. Según datos del IMCINE (2023) de las 1872 actividades relacionadas con la formación en cine y audiovisual realizadas en 2023, tanto escolarizadas como no escolarizadas, de los 2551 docentes que impartieron estas formaciones el 39% son mujeres. En las 289 carreras técnicas, licenciaturas, posgrados y especialidades relacionadas con el cine y el audiovisual, se contabilizaron 797 docentes, de los cuales 34% son mujeres y una persona no binaria. El total del personal involucrado en cursos, talleres, diplomados y clases magistrales sumó 1754 docentes de los cuales el 41% son mujeres y una persona no binaria. Muchas de las formaciones en la actualidad se hacen preguntas respecto al cine hecho por mujeres.

La académica y autora Adriana Bellamy, ha impartido el curso temático Mujeres Cineastas desde el 2019. En este curso Bellamy propone el análisis de la obra de más de veinte directoras provenientes de distintas geografías y momentos históricos a lo largo del mundo poniendo especial atención en las aportaciones de estas directoras a la historia del cine.

Por su parte, la cineasta y académica María del Carmen de Lara impartió el seminario de investigación Miradas irreverentes en la cinematografía feminista⁶², lanzado desde la Coordinación para la Igualdad de Género en la UNAM y llevado a cabo entre agosto y diciembre del 2021. El seminario tuvo como objetivo de analizar propuestas narrativas de la cinematografía feminista que han generado rupturas con el orden heteropatriarcal. A lo largo del curso, De Lara construyó un camino histórico en donde reconoció la presencia de diversas mujeres realizadoras de cine en México. Estos esfuerzos por estar en la formación cinematográfica y en particular, en la formación cinematográfica con perspectiva de género y con perspectiva feminista, son fundamentales.

⁶¹ Fui parte del equipo organizador de este Coloquio en el que pude conocer en persona a “nuestras ancestras audiovisuales”.

⁶² Me enteré de este curso gracias a Maricarmen de Lara al momento de entrevistarla para esta indagación y postulé para ser parte de este curso. Para revisar los objetivos y contenidos de éste visitar: <https://cutt.ly/brrCmzud>

En relación a propuestas cinematográficas cercanas a lo comunitario y participativo es posible rescatar diversos ejemplos. Un importante referente en este sentido es La Sandía Digital, organización feminista de producción audiovisual colaborativa, formación y comunicación estratégica. La Sandía Digital es pionera en realizar cine desde lugares participativos y comunitarios, desde el 2011 realizan producciones documentales, formaciones y campañas de comunicación que colaboran con mundos más justos⁶³. Un esfuerzo clave en 2019 en cuanto a la formación en cine comunitario con perspectiva feminista fue el Espacio de Aprendizaje Autogestivo de Cine Comunitario Feminista del Abya Yala (JEQO): Cine Comunitario Feminista de Abya Yala, organizado por la directora Luna Marán y la productora Ariadna Mogollón. Este proyecto reunió en la Sierra Juárez de Guelatao a un número significativo de mujeres interesadas en la realización cinematográfica, quienes, de manera colectiva, produjeron cuatro obras desde una perspectiva de género, impulsando el cine comunitario con un enfoque feminista⁶⁴. Finalmente, la iniciativa Vivas y Grabando, compuesta por realizadoras cinematográficas, académicas y activistas feministas, ha organizado desde 2021 un espacio formativo dirigido a mujeres de las periferias de la Ciudad de México, con el objetivo de compartir herramientas de realización cinematográfica. Este espacio es especialmente esperanzador, ya que brinda a las participantes la oportunidad de contar sus propias historias a través del cine, en los términos que ellas elijan.

Como se hace evidente, las mujeres en la actualidad del cine en México estamos en todos lados⁶⁵: destacan por su presencia en la realización cinematográfica; organizan diversos festivales de cine; nutren la producción cinematográfica con propuestas innovadoras; impulsan protocolos de prevención y atención a las violencias machistas dentro de la industria; ocupan puestos directivos en las instituciones de cine; lideran investigaciones innovadoras sobre el cine realizado por mujeres y el cine documental hecho por mujeres en México; y trabajan en la reinención de espacios de formación que reconfiguran el cine desde un enfoque comunitario y participativo con perspectiva de género.

⁶³ Las producciones de la Sandía Digital son sumamente interesantes en términos temáticos, pero sobre todo en la forma de abordar las historias. Dos de las producciones documentales de la Sandía Digital se analizan en el cuarto capítulo de esta indagación. Es posible acceder a todas las producciones de la Sandía Digital en línea, así como conocer las campañas de comunicación y las formaciones que llevan a cabo en su página de internet: <https://cutt.ly/krCmEc1>

⁶⁴ Con el fin de conocer la propuesta de JEQO y motivada por la presente indagación, asistí a la primera de las sesiones de este proceso en enero del 2019. Es posible revisar los cuatro productos que surgieron de ese proceso en: <https://cutt.ly/TrCmS2m>

⁶⁵ Me incluyo en este párrafo en la tercera persona del plural ya que como se hizo evidente, hago parte de esta escena desde diferentes posicionalidades.

Cosechas luego de re-historiar a las mujeres en el cine documental en México

Al mirar el presente, podríamos pensar que esta desbordante escena de mujeres en el cine “siempre ha sido así” y esto no es así. Aunque desde la actualidad el desborde de mujeres en la escena cinematográfica sea tan vibrante, es importante recordar que esta escena habla del México contemporáneo, concretamente desde la segunda década del 2000. En este sentido, este texto contribuye con construir la genealogía de mujeres que preceden el presente.

Haciendo una cosecha de los hallazgos que se han encontrado en el ejercicio de re-historiar las presencias femeninas en la dirección de cine documental, las mujeres realizadoras de cine en México han estado presentes desde los inicios de la historia del cine. Las mujeres estuvieron presentes como realizadoras de cine documental en el periodo del cine silente gracias a las vidas y obra de Adriana Ehlers y Dolores Ehlers, quienes trajeron el primer cinematógrafo a México e hicieron documentales por encargo del gobierno de su época. Se ha cuestionado la denominación “época de oro” del cine en México, para reconocer que este período implicó para las mujeres en general y para las realizadoras en particular, una *jaula de oro*; así mismo, se ha reconocido la labor de Elena Sánchez Valenzuela quien, haciéndole frente al encierro de la *jaula de oro*, fue la única mujer que realizó documental en esa época. Con gran júbilo, se ha destacado la notable presencia de mujeres en la dirección cinematográfica durante las décadas de los 60 y 70, un periodo marcado por profundos cambios sociales y políticos en México. En ese contexto, las luchas feministas, impulsadas por la idea de que “lo personal es político”, cobraron relevancia. Trabajando de manera independiente, en grupos mixtos o en colectivos exclusivamente femeninos, las realizadoras de esa época se consolidaron como las precursoras del cine documental feminista en México. Además, se ha evidenciado cómo, desde los años 80, pasando por los 90 y llegando a la primera década de los 2000, se fue configurando “gota a gota”, una creciente presencia de mujeres documentalistas, lo que hoy da cuenta de la consolidación de su protagonismo en el cine documental en México. De este modo, la segunda década del 2000 se presenta como un periodo en el que las mujeres han transformado el panorama cinematográfico, imbuyéndolo con nuevas sensibilidades, perspectivas y significados, tanto en el cine en general como en el cine documental en particular.

Al realizar este repaso histórico de la presencia de las mujeres en el cine documental en México, es posible reconocer que las mujeres realizadoras siempre han hecho parte de la realización de cine documental en México, sin embargo, parecían ausentes. El reconocimiento de Tatiana Huezo por parte de la AMACC en 2017 contribuyó a que de manera pública se evidenciara esa aparente ausencia. Al re-construir esta historia se puede sostener que las mujeres

en México siempre estuvieron presentes como realizadoras y como sujeto histórico han vivido una desaparición. Por lo anterior, afirmo que, en 2017, a partir del reconocimiento de Tatiana Huezo como mejor directora, las mujeres “desaparecidas” como sujetos históricos de la historia del cine documental en México, se hacen presentes denunciando las desapariciones: *las mujeres aparecen denunciando las desapariciones*. Este hecho de “aparecer”, permitió realizar las preguntas correspondientes para re-historiar a las mujeres realizadoras de cine documental en México y reconocer así sus aportaciones. En este sentido, este texto demuestra cómo quienes han vivido una doble minorización de género (por el género documental y por el género mujer), despliegan una gran fuerza multitudinaria que se hace presente en todos los ámbitos del cine y reclama reconocimiento histórico para todas las mujeres realizadoras de cine en México. Este texto ha hecho frente a la desaparición de las mujeres documentalistas como realizadoras en la historia del cine documental en México haciendo genealogía de esta presencia y celebrando esta historia.

Capítulo 3. Aproximaciones a una teoría coral del cine documental desde México

A través del ejercicio de re-escribir la historia de la presencia de las mujeres en el cine en México, se han hecho evidentes algunos hechos fundamentales. El primero es que las mujeres siempre han estado presentes como realizadoras de cine en México desde los inicios de la historia. El cine documental en México ha contado con la labor de las mujeres desde sus inicios: directoras, guionistas, productoras, editoras, fotógrafas, sonidistas, etc. Aunque las mujeres siempre han fungido como realizadoras de cine en México tanto de forma individual como colectiva, ellas y sus obras no han sido aún suficientemente reconocidas, nombradas y por lo tanto historiadas, en los recuentos históricos de cine en México. Las mujeres en el cine en México y en su historia han sido invisibilizadas, desaparecidas. Más allá de estas operaciones patriarcales, las mujeres creadoras de cine en general y de cine documental en particular, han sido capaces no solo de resistir, sino de crear cine transformador a lo largo de los distintos periodos históricos del cine México. En la actualidad, la presencia de las mujeres desborda todos los ámbitos del cine. En el presente las mujeres re-lleñan todos y cada uno de los ámbitos de la creación cinematográfica en México, siendo especialmente relevantes como realizadoras de cine documental.

Luego de hacer esta operación de re-historización, es importante reflexionar acerca de las implicaciones de todo esto a partir de algunas preguntas: ¿Por qué es importante reconocer la presencia histórica de las mujeres en el cine documental en México?, ¿Qué herramientas teóricas pueden contribuir con leer el cine documental hecho por mujeres?, ¿De qué herramientas disponemos hasta ahora para aproximarnos al cine documental realizado por mujeres?, ¿Qué herramientas es posible generar para pensar el cine documental hecho por mujeres en México desde el presente desbordado? Estas preguntas servirán para orientar las reflexiones en las siguientes páginas.

Antes de abordar estas preguntas, considero necesario hacer una reflexión sobre algunas condiciones de diferencia presentes en este ejercicio de generación de conocimiento. La primera de estas condiciones es la ya mencionada invisibilización de la presencia de las mujeres en la historia del cine en México. Como he señalado previamente, utilizo el término "presencia" para referirme a aquello que está presente y no ausente, a lo que se hace visible al buscarlo, así como para aludir a quienes han estado presentes, aunque aparente. El uso de esta palabra ha tenido que ver con la aparente ausencia de las mujeres de la posición de realizadoras en México. En el capítulo anterior, se ha evidenciado la presencia de las mujeres como realizadoras de cine documental en México.

Estar presentes en la historia sin reflexionar sobre las implicaciones de estas presencias puede llevar a no tener claridad acerca de la relevancia de esta presencia en la historia del cine; por eso, esta reflexión se vuelve crucial. Reflexionar y generar pensamiento sobre la presencia de las mujeres en el cine documental —y en cualquier ámbito que implique la existencia de las mujeres en la esfera pública— se convierte en una tarea esencial. Producir teoría que aborde la importancia de las acciones, prácticas, aportaciones y vidas de las mujeres en un mundo que constantemente busca invisibilizarlas y hacerlas desaparecer es una labor fundamental, especialmente cuando consideramos la diferencia de género impuesta sobre nosotras a lo largo de la historia.

Por otro lado, esta indagación, el contexto al que se refiere y las mujeres realizadoras de cine desde ese contexto, México, están todas enunciadas desde el sur global. Esta es la segunda condición de inequidad estructural que es importante reconocer al generar teoría. Es bien sabido que para sujetos que hemos vivido a la sombra del pensamiento y el conocimiento generado desde el Norte global, generar pensamiento y conocimiento desde estos otros lugares es sumamente importante. Como sujetos tercermundizados, nos ha sido negado el lugar del pensamiento y la generación de sentido, de significado. Hablar desde estos lugares de enunciación y generar teoría para leer el mundo desde aquí, también se vuelve fundamental. El ejercicio de generación de sentido que se plantea a continuación sucede desde un lugar de doble diferencia: el de tener un cuerpo de mujer y el de estar situado ese cuerpo de mujer desde el sur global. Construir sentidos teóricos para leer el mundo desde esta doble negación, implica una doble “operación a la contra” frente a las mencionadas opresiones históricas.

Finalmente, la tercera condición presente en este ejercicio es crear sentido y generar conocimiento es el contexto del desborde desde el cual todo esto sucede. A lo largo de las líneas del primer capítulo de esta indagación, se ha hecho evidente cómo México vive los dolorosos síntomas del desborde necro-neoliberal en el presente. Desde este desborde ha sido difícil pensar, entender, leer el contexto y nombrar lo que aquí sucede. Generar herramientas teóricas desde este lugar, junto a las dos diferencias anteriormente expuestas, implica un enorme esfuerzo que se inscribe al menos desde estos tres lugares de diferencia. Este texto reconoce, de este modo, la gran importancia y operación epistémica contra-hegemónica al estar situada en estos tres otros lugares: el de ser mujer, estar desde el sur global, y en medio de un contexto desbordado por el necro-neoliberalismo.

¿Qué herramientas teóricas pueden contribuir con leer el cine documental hecho por mujeres? Para abordar esta pregunta, realizaré un repaso por las herramientas de pensamiento que han sido generadas para entender el cine documental hecho por mujeres. Reconozco el

campo desde el cual se analizan las aportaciones teóricas del cine hecho por mujeres desde el *gynocine* y los estudios cinematográficos feministas. De igual forma, abordo que el encuentro desde los estudios de cine documental y los estudios feministas, así como las propuestas que desde ambos ámbitos se hacen posibles, tomaron forma solo de manera muy reciente en la historia. Posteriormente, problematizo algunas de las críticas realizadas desde posturas anti-realistas apoyadas por el psicoanálisis feminista que tuvieron efectos negativos en la generación de teoría cinematográfica feminista para leer el cine documental. Más adelante, celebraré las aportaciones que la teoría feminista de las representaciones desde Teresa de Lauretis propone para entender el cine documental hecho por mujeres. Visitaré además importantes aportaciones que desde México se han generado por Mágina Millán para leer el cine de ficción hecho por mujeres y seleccionaré algunos aspectos relevantes para interpretar el cine documental hecho por mujeres. Finalmente revisaré la propuesta de Sophie Mayer en términos de lo que implica el cine documental feminista.

En un segundo momento, realizo aproximaciones a una teoría coral del cine documental hecho por mujeres desde México. Partiendo de la pregunta ¿qué herramientas es posible generar para pensar el cine documental hecho por mujeres desde México? Me dispongo a generar lo que he nombrado teoría coral, a partir de conversaciones con mujeres que hacen cine documental desde el presente mexicano. De esta manera, presento algunos de las aportaciones generadas a partir de conversaciones con las realizadoras cinematográficas Lucía Gajá, Gabriela D. Ruvalcaba, Ariadna Mogollón y Luna Marán, quienes son fundamentales para el análisis del cine documental hecho por mujeres en México.

Las conversaciones con ellas giraron alrededor de cuestiones tales como: la importancia para las mujeres de estar detrás de una cámara; las formas de narrar que se hacen posibles desde el “nosotras”; el cine y las violencias cinematográficas que se viven en el presente mexicano; algunas ideas para romper ejercicios de poder que vienen desde el privilegio en el cine documental; y la importancia que tiene para las mujeres en el presente este “estar en todos lados”. La concepción de teoría coral reconoce que el pensamiento, el saber, el conocimiento y los análisis toman forma y se hacen posibles solo *en conversación con*. Este ejercicio es una forma de rendir homenaje a los saberes que las mujeres y las mujeres documentalistas generan para enfocar la importancia de su propio qué hacer cinematográfico desde el México del presente.

Herramientas teóricas para leer el cine documental hecho por mujeres

Como se evidenció en el segundo capítulo, el cine documental hecho por mujeres tomó gran fuerza a nivel mundial en los años 60 y 70 de la mano del movimiento feminista. En aquellos años se desarrollan las primeras aportaciones que desde el pensamiento feminista se dan para pensar el cine en general y en particular el cine documental. Lo que en un inicio caracterizó las aportaciones feministas para pensar el cine, tuvo que ver con denunciar y visibilizar las formas patriarcales, masculinas, machistas y sexistas, es decir Dominantes, que “generizaron” el cine. En un segundo momento, la teoría feminista que ha pensado el cine reflexionó acerca de lo que se hace posible al realizar cine desde lugares feministas, también acerca de estrategias de un cine que no repite o recurre a formas patriarcales en la creación cinematográfica.

El pensamiento feminista alrededor del cine se ha nombrado de muchas formas. Un nombre que se ha designado en referencia al cuerpo teórico desarrollado desde el feminismo para pensar el cine es la teoría fílmica feminista (*feminist film studies*). Este nombre viene de geografías en las que el inglés es la primera lengua. En este sentido hay algunas aclaraciones importantes que hacer. La primera es que la palabra *film* no existe en español. El equivalente de *film* en esta lengua es película. Es relevante mencionar que con la revolución tecnológica ya no se hace cine en soportes de película como sucedió en el inicio de la historia. En la segunda década del segundo milenio, lo audiovisual se hace a través de imágenes y sonidos que son información y datos virtuales.

En relación con lo anterior, propongo hacer referencia al campo desde el cual es posible leer el cine documental hecho por mujeres como el campo de los estudios cinematográficos feministas. Al referirme a este campo, incluiré tanto los estudios que abordan la historia del cine realizado por mujeres como la teoría disponible para analizar dicho cine. Bárbara Zecchi (2014) denuncia en *La Pantalla Sexuada* lo siguiente:

1. La producción cinematográfica, en términos de dirección, ha sido históricamente caracterizada por la limitada presencia de mujeres.
2. La mayoría de las producciones son dirigidas por hombres, y las dirigidas por mujeres siguen siendo escasas.
3. A pesar de la escasa representación como directoras, es posible rescatar figuras de directoras, desde los orígenes del cine hasta la actualidad, que han recibido poco reconocimiento.
4. En las producciones cinematográficas, se recurre a los estereotipos femeninos que refuerzan y consolidan los roles de género tradicionales.

5. Las mujeres en las producciones audiovisuales suelen ser reducidas a su cuerpo, sin que se dé importancia a lo que hay en su interior.
6. El placer en el cine está dirigido principalmente a un público masculino, y el papel de las mujeres es proporcionar ese placer a los hombres.
7. En las producciones audiovisuales, existe una representación explícita y gráfica de la brutalidad contra las mujeres, un acto violento que, en muchos casos, se naturaliza y se disfraza de erotismo, o se oculta tras el humor (pp. 16-19).

Frente a todo esto, Zecchi (2013) plantea la importancia del Gynocine. Con esta noción, la autora se refiere a la relevancia de leer el cine desde una perspectiva feminista. El Gynocine se interesa por tres tipos distintos de producciones: 1) las películas realizadas por mujeres en general (sean o no consideradas feministas), 2) las películas explícitamente nombradas feministas (hayan sido hechas por mujeres o no), y 3) aquellas películas que abordan temas relevantes para las mujeres, aunque no hayan sido dirigidas por mujeres (incluyendo aquellas hechas por hombres o por personas que no se consideran dentro del binarismo de género).

Lo que propone el Gynocine es darle importancia a la lectura feminista de las mencionadas opciones. Desde el Gynocine se plantea, de esta manera: 1) hacer una lectura feminista de las producciones audiovisuales hechas por mujeres; 2) hacer una lectura feminista de producciones audiovisuales que se nombran feministas; y 3) hacer una lectura feminista de producciones que abordan temas relevantes para las mujeres y que no necesariamente hayan sido realizadas por mujeres. Recogiendo todo esto, aunque las realizadoras de cine documental no se nombren feministas o, aunque las producciones audiovisuales no se nombren feministas, todo el cine hecho por mujeres está enmarcado dentro del ámbito del Gynocine y desde la propuesta de Zecchi (2013), puede ser leído desde lugares feministas.

Feminismo, cine documental y los argumentos psicoanalíticos anti-realistas

El feminismo y el cine documental se conectan fuertemente en términos teóricos hasta muy recientemente, sin embargo, en términos históricos ambos ámbitos han tenido mucho en común. Tanto el feminismo como el documental han buscado formas en las que se pueda resistir a los sistemas de poder y cambiar el *status quo*. En términos históricos, entre los años 60 y 70, tanto el feminismo como el documental vivieron desarrollos sumamente importantes. Las prácticas documentales tomaron una gran fuerza después de la segunda guerra mundial y

el movimiento de mujeres desarrolló prácticas sumamente importantes en la misma época. De acuerdo con las teóricas estadounidenses Janet Walker y Waldman (1999):

Los estudios del documental reconocieron al documental como práctica alternativa de representación. Por su parte, los estudios fílmicos feministas criticaron de manera amplia las formas en las que las mujeres fueron representadas de maneras dominantes en el cine comercial y buscaron desarrollar estrategias alternativas. En este sentido, ambos ámbitos se opusieron a lo dominante en el cine comercial y ambos se comprometieron con desarrollar alternativas a éste. (p. 7)

En términos históricos, las mujeres activistas que hicieron parte de la segunda Ola feminista se acercaron con mucho entusiasmo al documental. También, los escritos teóricos que reflexionaron el cine desde el feminismo abrazaron al cine documental con gran gusto. En los inicios de su desarrollo, el pensamiento feminista en el cine se dirigió tanto al cine documental como al cine de ficción. Después de algunos años, sin embargo, dejó de haber interés en desarrollar pensamiento feminista que colaborase con pensar el cine documental: “en la teoría fílmica feminista, en donde las autoras han reflexionado acerca de las representaciones, ha habido una tendencia a evadir/evitar las formas documentales” (Walker y Waldman, 1999, p. 2).

En el primer volumen de la revista periódica *Women and Film*, la estadounidense Susan Rice reflexionó a partir del documental *Three Lives* (1971, dirigido por Kate Millett, Louva Irvine y Susan Kleckner). En su reflexión, argumentó cómo el cine documental ofreció un espacio para presentar a las mujeres como sujetos materiales y reales. Además, destacó la importancia de las conversaciones entre mujeres en ámbitos como la producción y sugirió que se reconozcan como valiosas todas las actividades de producción, dirección, cámara, grabación, iluminación y edición realizadas por mujeres a lo largo de la historia del cine. De igual manera, en la segunda edición de la revista *Women and Film* Dora Kaplan, reconoció la importancia de los nuevos equipos de grabación para las mujeres. Por su ligereza y accesibilidad los equipos de video permitieron a las mujeres capturar la realidad de sus propias vidas (Walker y Waldman, 1999). Ambas aportaciones son interesantes y sería sumamente importante recuperar los artículos originales de estas revistas para analizarlos y rescatar de ellos las primeras aproximaciones teóricas feministas al cine documental hecho por mujeres.

Después de estas primeras teorizaciones, el pensamiento feminista en relación con el cine documental experimentó un parón, lo que permitió que, en el primer mundo, donde se estaba produciendo teoría feminista, se consolidara una postura que favorecía la importancia del cine de ficción por encima de la realización de cine documental. Esta invitación tuvo efectos

teóricos, específicamente, en la proliferación de teorías feministas que se centraban únicamente en el cine de ficción, con escasas contribuciones teóricas feministas al campo del cine documental. Figuras clave como Claire Johnston y Laura Mulvey, fundamentales para el desarrollo de la teoría fílmica feminista, propusieron enfoques psicoanalíticos, lo que contribuyó con que se consolidara a una postura feminista "anti-realista". Desde el psicoanálisis, se propuso que el feminismo y la teoría feminista tendrían que estar más cercanas a la ficción que al documental en el cine. Johnston y Mulvey, originarias del Reino Unido, invitaron a las realizadoras y teóricas feministas a poner atención en las narrativas que se hacen posibles para las mujeres desde el cine de ficción y a enfocarse únicamente en las estrategias propuestas por el cine *avant-garde*, como formas feministas de hacer frente a lo Dominante en el cine, invitando a dejar de desarrollar formas realistas o documentales (Walker y Waldman, 1999).

En su texto fundacional *Women's cinema as counter-cinema* Claire Johnston (1973) hila un argumento en el cual habla de las representaciones Dominantes en el cine, leyéndolas desde la teoría psicoanalítica. Johnston explica cómo en los inicios del cine, éste recurrió a los estereotipos, para hacerse inteligible ya que las audiencias no estaban “alfabetizadas” en el lenguaje audiovisual. Por ello, los personajes y las historias se estereotiparon para darse a entender:

El hecho, sin embargo, de que haya habido un mayor desarrollo de personajes masculinos y un mayor objeto de estereotipos de las mujeres, tiene que ver con la ideología sexista y con la oposición básica que coloca a los hombres como protagonistas de la historia, al interior de ésta y a las mujeres como a-históricas y eternas (Johnston, 1973, p. 24).

El mito, afirma Johnston, es donde se contiene la ideología de una sociedad. Los mitos en esta sociedad patriarcal lo que hacen es expresar la ideología sexista: “Dentro de la ideología sexista y del cine dominado por hombres, las mujeres son presentadas como lo que representan para el hombre. Las mujeres como mujeres están ausentes” (Johnston, 1973, p. 25). En los textos cinematográficos, el hombre ocupa el centro del universo; es él quien actúa, quien mueve la historia. La mujer, en cambio, se convierte solo en un accesorio dentro de esta narrativa. La representación de la mujer en el cine se convierte en un trazo de exclusión y represión de todas las mujeres. De esta manera, los personajes que lideran las películas son siempre hombres. Los primeros personajes creados por el cine apoyaron plenamente la ideología sexista, reforzando los mitos patriarcales (Johnston, 1973).

Al preguntarse por “estrategias de cine a la contra”, es decir, al preguntarse por estrategias que fueran hacia un lugar distinto del de los estereotipos patriarcales en el cine,

Johnston (1973) proponía que las mujeres requerían transformar los medios, transformar el cine y recurrir al audiovisual de manera estratégica en todas sus formas, manufacturando a partir de éste nuevos significados. Johnston también propone lecturas psicoanalíticas aplicadas al análisis del cine: propone aplicar la herramienta del amo (el psicoanálisis), hacia el amo mismo. Sin embargo, como parte de su estrategia a la contra e incorporando el psicoanálisis para el análisis cinematográfico, Johnston, propone también “maneras anti-realistas de hacer cine” desde las mujeres:

Nuevos significados deben ser creados haciendo disrupciones dentro de la fábrica burguesa masculina en el texto de las películas. El cine desde las mujeres, solo puede ser contestatario desarrollando medios para interrogar el cine burgués y masculino. El deseo de cambio puede venir solamente al desarrollar la fantasía. El peligro de desarrollar un cine de no intervención es que promueve una subjetividad pasiva que puede ser analizada. Cualquier estrategia revolucionaria debe de retar la “presentación de la realidad”. No es suficiente discutir la opresión de las mujeres dentro del texto de la película, el lenguaje del cine y la representación de la realidad también debe ser interrogada para que haya un quiebre entre el texto de la película y la ideología dominante. Lo que la cámara capta es “el mundo natural de la ideología dominante” (...) la verdad de nuestra opresión no puede ser capturada en celuloide con la inocencia de la cámara: nuestra verdad tiene que estar construida, manufacturada (...) Ahí está la utopía: nuevos sentidos necesitan ser manufacturados dentro del texto de la película. (Johnston, 1973, p. 28)

A la par de invitar a la realización de “cine de fantasía” o cine de ficción, Johnston (1973) rechaza cualquier análisis realista llevado al cine, en especial los análisis sociológicos: “Al rechazar un análisis sociológico del cine de mujeres, estamos rechazando cualquier perspectiva realista. Las perspectivas realistas implicarían aceptar la aparente naturalidad de las denotaciones del signo e implicaría la negación de la realidad del mito que está operando” (p. 25). Johnston propone una exacerbación del psicoanálisis como herramienta de análisis cinematográfico, también propone a las mujeres habitar la fantasía, es decir, ficcionar desde la creación cinematográfica, otros mundos desde nosotras. En este camino desdeña por completo el realismo ya que, desde su perspectiva, el realismo como estrategia de hacer cine y como estrategia de analizar cine, solo repetiría los discursos Dominantes de la ideología patriarcal (Johnston, 1973).

En definitiva, la realidad no puede ser captada por la inocencia de la cámara. Esto implica que hay una supuesta realidad, que es una y puede ser captada por una cámara, esto implica nociones de verdad y de objetividad. En palabras de Grierson (citado por Nichols 2010), el “documental es el tratamiento creativo de la realidad” (p. 6). Esto quiere decir, como

se ha mencionado en el capítulo dos, que el cine documental parte de una realidad y propone una mirada y una voz que tienen que ver con la posición de quien lo realiza. Todo esto evoca los conocimientos situados por Donna Haraway (1991), quien critica la noción de un conocimiento objetivo y universal. Haraway sostiene que todo conocimiento está situado, es decir, condicionado por la posición social, histórica y material de quien lo produce. La parcialidad, la subjetividad y la relación con el contexto se convierten en elementos fundamentales en la realización del cine documental.

Desde estas concepciones de documental, pero también desde los conocimientos situados, el argumento de Johnston en contra del realismo en la realización cinematográfica es reduccionista e invita a una sola opción para las mujeres al realizar cine: la ficción. Pareciera que Johnston con su texto dice: el cine es dominante y la realidad es difícil; si estamos en contra de esa realidad hay que manufacturarla; la única forma de manufacturarla es con el cine de ficción y la única manera de analizar el cine es a través del psicoanálisis. Desde el presente, es posible contestar el argumento de Johnston desde las concepciones de documental como realidad representada y desde los conocimientos situados.

De Johnston, sin embargo, se puede rescatar la idea de que el cine es una herramienta dominante y que es crucial modificar la realidad a través de él. Desde las mujeres y desde las posiciones minorizadas en la historia, es fundamental transformar la realidad para poder vivir de manera más justa. Desde el presente, es sumamente relevante seguir manteniendo presente la importancia de generar “estrategias de cine a la contra”, como estrategia de creación audiovisual feminista, así como la invitación que hace a generar nuevos sentidos desde el cine.

Desde las prácticas de las mujeres documentalistas, se puede afirmar que, desde su perspectiva, se celebra el poder de nombrar la realidad, visibilizarla y posicionarse ante ella, reconociendo que las mujeres tenemos la capacidad de transformar esa realidad no solo a través de estrategias realistas, propias del cine documental, sino también mediante enfoques ficcionales y, por último, a través de estrategias que combinan ambas formas. Desde las latitudes de los surcos globales, reconocemos que hay muchas formas, muchos colores, muchos sabores. Con objetivos feministas, estemos todas en todos lados, pensemos de todas las formas posibles, hagamos cine de ficción, cine documental, cine de arte, cine comercial, cine ensayo, video-ensayo, video-danza. En tiempos de monocultivos, celebremos la diversidad de la vida, de las formas creativas de hacer y deshacer en todas las manifestaciones que tengamos en las manos las mujeres.

Siguiendo a Walker y Waldman (1999), el rechazo de las estrategias realistas en el cine documental, fortalecidas desde el psicoanálisis feminista, tuvieron consecuencias indeseables

en el desarrollo de la teoría feminista del cine documental. En particular, esta postura ha llevado a la falta de una teoría feminista suficientemente desarrollada para leer y analizar el cine documental: “la boda entre la crítica al realismo con los intereses feministas tuvo enormes consecuencias en términos de la dirección de la teoría fílmica feminista y la marginación del documental al interior de ésta” (Walker y Waldman, 1999, p. 8).

Algunas de las consecuencias de esta falta de desarrollo de teoría cinematográfica feminista para acompañar los documentales hechos por mujeres pueden observarse en distintos niveles. Por un lado, tanto la teoría como la práctica del cine documental han dejado de beneficiarse de las reflexiones, análisis y teorizaciones feministas. Además, la teoría fílmica feminista se enfocó únicamente en el género o la diferencia sexual, dejando de considerar las imbricaciones entre múltiples diferencias como género, raza, clase, nación, orientación sexual, posición geo-política, etc. Por otro lado, la hegemonía de esta posición anti-realista en la teoría fílmica feminista implicó también falta de atención, descuido y pérdida de muchos trabajos documentales feministas realizados durante los años 60 y 70, pues desde argumentos anti-realistas, éstos no se consideraron relevantes en la historia. Asimismo, la posición feminista anti-realista ha impedido que se desarrolle teoría en términos de qué significa representar desde el cine documental como estrategia política feminista (Walker y Waldman, 1999).

Por todo esto, el desarrollo de la teoría cinematográfica feminista que reflexiona acerca del cine pasó bastante tiempo interesada únicamente en el cine de ficción, dejando de nutrir las maneras en las que se lee, analiza e interpreta el cine documental con perspectiva feminista. De esta forma, se vuelve necesario acudir a otros ámbitos, como la teoría feminista de las representaciones para rescatar posibilidades y herramientas que contribuyan con pensar el cine documental hecho por mujeres.

Otros lugares para ser sujetos: La Mujer, las mujeres y las tecnologías del género

La filósofa italiana Teresa de Lauretis es un manantial importante para leer el cine documental hecho por mujeres. De Lauretis reflexiona acerca de las representaciones desde un punto de vista feminista a partir de textos como *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine* (1984, 1999) y *Tecnologías del Género* (1989). A lo largo de su trabajo, De Lauretis se pregunta acerca de la subjetividad, la experiencia, la significación y las representaciones: ¿Quién ha representado a quién a través de la historia?, ¿Cómo se ha representado lo No Dominante en el cine?, ¿Qué tipo de representaciones de *la otredad* surgen desde el Poder?, ¿Qué efectos tienen las

representaciones en la subjetividad?, ¿Qué efectos tienen las representaciones en la generación de significados sociales?, ¿Cómo es posible subvertir las representaciones Dominantes?

En torno a quien ha representado de manera histórica y quién ha sido representada, De Lauretis (1984) plantea la distinción entre “la mujer” y las mujeres. Para la autora, “la mujer” se refiere a la construcción ficticia presentada y representada en las pantallas de cine creadas por autores masculinos, es decir, por un cine patriarcal. “La mujer” es lo que soñaron los hombres acerca de las mujeres. “La mujer” es signo y objeto del intercambio social masculino, sede de su sexualidad y su deseo; es un destilado de discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales referente al género. Esta idea de “La mujer” como naturaleza y madre, como representación que domina los discursos científicos, literarios, jurídicos, históricos de las culturas occidentales, es una idea de los hombres. “La mujer” es una representación que ha encerrado a “las mujeres”, a los seres históricos reales, que tienen existencia material. “Las mujeres” son así, la condición misma de la obra de De Lauretis. Hablar de “las mujeres” en plural desde las aproximaciones de esta autora, implica hablar de aqu-ellas que existen como sujetos políticos de carne y hueso, en este sentido, implica hablar de las mujeres que estamos vivas.

Para rendir homenaje a esta propuesta y reconocer la importancia del pensamiento que De Lauretis propone, a lo largo del presente texto, escribiré La Mujer – con L y M mayúsculas, recordando que ésta es la forma en la que las mujeres han sido pensadas desde el discurso y las representaciones Dominantes. Al referirme a *las mujeres*, haré uso de las cursivas reconociendo así a las mujeres que estamos vivas y en movimiento, es decir, a las mujeres como sujeto político que desde el presente re-vertebra todos los ámbitos de la vida y las producciones cinematográficas: las mujeres que re-vertebran las representaciones que de las mujeres mismas se han hecho desde el cine; las mujeres que re-vertebran el cine en su conjunto y las mujeres que re-vertebran las maneras de hacer desde el cine documental.

De Lauretis (1984) se pregunta por la relación entre La Mujer y *las mujeres* e invita a reflexionar en las maneras en las que se ha establecido esta relación y también en sus efectos. La autora menciona que, la relación entre *las mujeres* en cuanto a sujetos históricos reales y La Mujer tal y como ha resultado de los discursos Hegemónicos, no es una relación de identidad directa. La representación de La Mujer y la realidad material de *las mujeres* no se corresponden ya que ésta: “es una relación arbitraria y simbólica, culturalmente (y yo añadiría, patriarcalmente) establecida” (Lauretis, 1984, p. 16).

De acuerdo con De Lauretis (1984), La Mujer y *las mujeres* no son lo mismo; La Mujer y *las mujeres* no se corresponden; La Mujer no implica a *las mujeres*; La Mujer y *las mujeres*

tienen una relación arbitraria, culturalmente impuesta desde el patriarcado. La Mujer les recuerda a los hombres (y a las mujeres) su meta inalcanzable, al mismo tiempo *las mujeres* origen y fin de la representación de La Mujer, están ausentes de la posibilidad de representarse. La Mujer es un texto que narra la historia del deseo masculino mediante la “puesta en escena” de la ausencia de *las mujeres* y la presentación de La Mujer en el cine únicamente como texto, como pura representación. Por lo tanto, La Mujer se representa como texto, como tejido de relato hecho por los hombres a partir de su propia idea de lo que son, o deberían ser, las mujeres.

Siguiendo a De Lauretis (1984), las principales representaciones de La Mujer en el cine Dominante son: Mujer bella, deseada e intocable; Mujer espectáculo– fetiche; Mujer término negativo de la diferencia sexual; Mujer imagen especular; Mujer valiosa para la crianza, para recoger alimentos; Mujer ob-scena; Mujer fuera de la escena; Mujer como signo en la comunicación social; Mujer como escenario de la sexualidad; Mujer al servicio de la explotación sexual; Mujer constituida como terreno de la representación; Mujer construida para mantener cautivas a las mujeres.

De Lauretis (1984) nombra el problema de la representación de La Mujer en todas las esferas de la producción cultural *la posición imposible de La Mujer*. Esta posición imposible de La Mujer tiene que ver con que la construcción y la mirada masculinas han representado a La Mujer y de esa manera ha apresado a *las mujeres* pues “instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación” (p. 29). La posición imposible de La Mujer se refiere a que ella está representada por ellos y *las mujeres* no están representadas por ellas mismas, las mujeres están desaparecidas de la posibilidad de representarse a ellas mismas.

En el capítulo dos de este trabajo se denuncia cómo en México, aunque las mujeres siempre han fungido como realizadoras de cine documental en lo individual y en lo colectivo, ellas y sus obras no han sido suficientemente reconocidas, nombradas e historiadas en la historia del cine en México. De esta manera, en este trabajo se sostiene que las mujeres en el cine en México y en la historia del cine en México, han vivido una desaparición. Las mujeres realizadoras de cine documental en México han sido desaparecidas como sujeto histórico.

Regresando a De Lauretis (1984), la autora se pregunta por los efectos que tiene todo esto en *las mujeres* seres históricos de carne y hueso: “¿qué sucede, cuando La Mujer sirve de espejo presentado a *las mujeres*?” (p. 17). ¿Qué efectos tiene esta particular construcción de La Mujer en *las mujeres*?, ¿A quién le conviene esta particular construcción?, ¿Si las mujeres nos reflejamos en ese espejo, presente en todas las producciones culturales, qué imágenes vemos y qué imágenes no vemos de nosotras mismas? De Lauretis (1984) responde: “los

efectos ideológicos que se producen en y a través de La Mujer, cumplen una función política en *las mujeres* al servicio de la Dominación cultural (y de nuevo, añadido patriarcal) (p. 45)”. La Mujer ha sido creada entonces, para que *las mujeres* seamos construidas como no-sujetos. Históricamente se nos ha negado el lugar de la representación, lo que ser sujeto implica: la autorización para significar el mundo.

Haber sido desplazadas de la posición de sujeto tiene efectos funestos, pues de acuerdo con De Lauretis solo el sujeto es quien produce sentido ¿cómo hacer otros espejos que reflejen imágenes desde otros mundos?, ¿cómo representar el mundo desde las mujeres? El problema de la representación se convierte para las mujeres en la pregunta por la subjetividad y en la pregunta por la significación. Frente a estructuras que son Discursos y prácticas dominantes ¿cómo es posible que las mujeres se paran como sujetos que desde sus propias perspectivas re-signifiquen el mundo y se representen a sí mismas? Re-generar sentidos, producir nuevos sentidos.

De Lauretis (1984) hace un repaso a través de teorizaciones relevantes a la subjetividad, revisa las propuestas desde la semiología clásica y propuestas desde el psicoanálisis y menciona que ambas propuestas: “niegan a las mujeres el estatuto de sujetos y de productoras de cultura” (p. 18). La semiología, explica cómo se significan los signos, sin considerar la diferencia sexual y sin considerar que históricamente las mujeres han tenido una posición de opresión. El psicoanálisis por su parte sostiene que los procesos subjetivos son esencialmente fálicos y que toman al hombre como único término de referencia. De Lauretis concluye que ambas teorías, al igual que el cine, encierran a la Mujer como fundamento y objeto de la representación, como origen y fin del deseo del hombre, como objeto y signo de (su) cultura y creatividad. Esto encierra y desaparece a La Mujer como sujeto e implica al mismo tiempo la negación para *las mujeres* de ser sujetos, por lo tanto, productoras de cultura. Al negarse la posición de sujetos a las mujeres, al negarse la posibilidad de representar el mundo a través del cine, también se ha negado a las mujeres el lugar de significar el mundo, el lugar de construir sentido.

Para De Lauretis (1984), la representación cinematográfica proyecta visiones sociales de la subjetividad y al mismo tiempo participa en la producción de subjetividad. Las mujeres al ser representadas como La Mujer, al tener un lugar de no sujeto, pierden la posibilidad de situarse y posicionarse frente a las imágenes cinematográficas que de ellas se generan. Al estar expuestas únicamente a representaciones de ellas mismas desde estos discursos y visiones Dominantes, las mujeres se ven impedidas para desarrollar procesos subjetivos propios.

Para enfrentar la negación de las mujeres como sujetos, De Lauretis (1984) recurre al concepto de experiencia. Según la autora, la experiencia actúa como un vínculo entre los

discursos sociales y su apropiación en el ámbito subjetivo. Además, sostiene que la subjetividad de los seres sociales se construye a través de la experiencia, la cual está estrechamente relacionada con el hábito. El hábito tiene lugar en los cuerpos e implica emoción, esfuerzo muscular y actividad mental. El hábito como aspecto repetitivo de la experiencia invita la posibilidad de crear significado tanto individual como social. Desde los hábitos, sucede la experiencia; la experiencia al suceder implica la posibilidad de construir significado tanto individual como social.

Como seres sexuados, los seres humanos recibimos una socialización diferenciada. Desde la diferencia sexual, *las mujeres*, recibimos una “socialización patriarcal” en la que nos ha sido asignado el lugar de La Mujer. Al ser socializadas de maneras particulares-rosas-suaves-bellas-dulces-cuidadoras-madres, las mujeres tenemos hábitos y experiencias que, relacionadas con nuestra diferencia y apoyadas por las representaciones Dominantes, dan lugar a subjetividades y significaciones del mundo pensadas desde la diferencia. En términos de la diferencia sexual en el ámbito cinematográfico (De Lauretis, 1984):

La diferencia es, por decirlo de una manera bastante literal, que son los hombres quienes han definido las cosas visibles del cine, quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, del placer y del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales (p. 110).

Desde la estructura patriarcal, los hombres son quienes han definido las cosas visibles y a La Mujer como eso visible. Ser la imagen visible, provocó la invisibilización de *las mujeres*. Al habernos sido negado el lugar de Sujeto a las mujeres, La Mujer se encuentra en el lugar del espectador femenino, entre la mirada de la cámara – la representación masculina – y la imagen de la pantalla – el espejo, la fijación especular de la representación femenina – ella, La Mujer, no es ni una ni la otra, sino ambas y a la vez ninguna. Los hombres han sido quienes han ocupado el lugar de los realizadores de imágenes cinematográficas. Las mujeres han sido imaginadas-representadas en el cine: “el cine funciona como una máquina de creación de imágenes, que al producir imágenes (de mujeres o no) tiende también a reproducir a La Mujer como imagen” (De Lauretis, 1984, p. 64).

¿Cómo posibilitar el desplazamiento de la posición otorgada de La Mujer? ¿Cómo es posible que las mujeres se conviertan en sujeto? De Lauretis (1984) recuerda la importancia de la articulación colectiva de la experiencia propia a partir de los grupos de mujeres; recuerda la importancia de colectivizar la experiencia de las mujeres. Los grupos de mujeres, los grupos conciencia o de concienciación son “el instrumento crítico que *las mujeres* han desarrollado de forma original para analizar de manera crítica la realidad social” (p. 292). Los grupos de

mujeres permiten construir, de manera colectiva, formas de comprender las realidades históricas que han enfrentado. A través de estos espacios, la experiencia se comparte, se politiza y adquiere significado en conjunto. En las colectividades, las mujeres construimos sentido entre nosotras.

De Lauretis propone que, la *creación de imágenes* es un proceso que permite articular significado, el desarrollo de la subjetividad y también la proyección de una visión social de la subjetividad. De esta manera, la autora invita a considerar la gran importancia que tiene para las mujeres, la creación de imágenes propias para crear y producir desde ellas otras realidades sociales. Esto quiere decir que, a partir de articular las experiencias de las mujeres en grupo, es posible crear nuevas imágenes para producir nuevas realidades sociales: “para cambiar el mundo, es necesario que se produzcan nuevos signos, que a su vez produzcan nuevos códigos y significados, valores sociales diferentes” (De Lauretis, 1984, p. 90).

De Lauretis (1984) invita a las mujeres a la invención de nuevas proyecciones y modos de producción a través de los cuales el sujeto elige nuevos materiales y propone nuevas formas de organizarlos: “las invenciones son radicalmente diferentes porque, al establecer nuevos códigos, son capaces de transformar tanto la representación como la percepción de la realidad, y ocasionalmente pueden cambiar la realidad social” (p. 90). Estas invenciones implican poner en marcha procesos que generan nuevas imágenes para proyectar nuevas realidades. De forma resumida, la propuesta que hace De Lauretis para que las mujeres puedan transitar a la posición de sujetos es: fomentar procesos grupales y colectivos de percepción-representación-significación >> generar invenciones >> generar nuevas imágenes >> procurar nuevas realidades.

De Lauretis desarrolla esta propuesta a través del concepto de Tecnologías del Género (1989). Desde esta perspectiva, sostiene que el género no solo es una diferencia sexual ni un efecto del lenguaje o de los imaginarios sociales, sino un proceso y un producto resultante de la interacción de diversas tecnologías sociales. Entre estas, incluye el cine, la ciencia, los discursos institucionales, la teoría, las prácticas críticas y las actividades cotidianas, todas ellas configurando y reproduciendo el género en la sociedad. De esta manera, De Lauretis enuncia cuatro proposiciones que conforman las Tecnologías del Género:

1. El género es (una) representación que tiene implicaciones concretas y reales, sociales y subjetivas, en la vida material de los individuos.

De Lauretis parte de las definiciones de la palabra género ya que toda palabra, todo signo, se refiere a su referente y así lo representa, sea este un objeto, una cosa o un ser animado. Las palabras representan a los objetos, a las cosas, a los seres animados, a las

mujeres. La palabra género, un término clasificatorio, se define como sexo y plantea la pertenencia de los individuos a una clase, a un grupo o una categoría: las hembras o los machos. En este sentido, este concepto establece una relación entre estas dos clases y, al hacerlo, también construye vínculos entre los individuos que las conforman. Como sistema de representación, el género otorga significado a los sujetos dentro de una sociedad, determinando aspectos como identidad, valor, prestigio, posición en el sistema de parentesco y estatus en la jerarquía social. De este modo, representarse o ser representado como hembra o macho genera efectos sociales diferenciados (De Lauretis, 1989). Si el género es una representación con implicaciones concretas, sociales y subjetivas en los individuos ¿Qué representaciones de género es importante crear, para contribuir con efectos deseados para las mujeres?

2. La representación del género es su construcción: el arte y la cultura del mundo occidental constituyen la historia de esta construcción.

El género es una representación que significa a los individuos de una sociedad dada, otorgándoles posiciones sociales jerárquicas diferentes. Constituye a los individuos de una sociedad como hombres y mujeres. En todo esto, el arte y la cultura han sido fundamentales en esta construcción genérica desde Occidente, pues han representado el género, y al representarlo, han posibilitado las relaciones entre los individuos y las diferencias que desde ahí surgen.

Frente a cómo hemos sido representadas las mujeres, es fundamental para el proyecto feminista que las mujeres se conviertan en sujeto. Cuando De Lauretis habla del sujeto del feminismo se refiere a una concepción del sujeto (femenino) distinto de La Mujer y también una concepción distinta de *las mujeres*. El sujeto del feminismo, de acuerdo con la autora, es un sujeto en proceso de definición, una construcción teórica, un modo de conceptualizar, de entender, de dar cuenta de los procesos feministas. El sujeto del feminismo es un sujeto que está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología de género y es consciente de ello; el sujeto feminista está consciente de esta doble tensión, de esta división, de su doble visión. Que las mujeres se vean desde La Mujer, como prisioneras del género, aun sabiendo, como feministas, que no somos solo eso, sino que somos sujetos históricos gobernados por relaciones sociales que incluyen ante todo el género es la contradicción sobre la que se construye la teoría feminista y es también su condición de posibilidad (De Lauretis, 1989).

De Lauretis explica cómo la representación social del género incide sobre su construcción y la representación subjetiva del género, incide sobre su construcción

social. Esto abre posibilidades esperanzadoras de acción y autodeterminación subjetiva e individual desde lo micropolítico y las prácticas cotidianas (De Lauretis, 1989) así como de acción y autodeterminación, también esperanzadoras, en colectividad. Si la representación social del género incide sobre su construcción y la representación subjetiva del género, o la auto-representación, incide sobre su construcción social: ¿qué auto-representaciones es importante crear desde las mujeres para concebirnos como sujeto frente a un mundo que nos ha representado?

3. La construcción del género continúa en la actualidad: en los medios de comunicación, en las escuelas públicas y privadas, en los tribunales, en la familia, en la universidad, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas, en el cine, en las teorías radicales de vanguardia y en el feminismo.

De Lauretis se pregunta ¿cómo las representaciones sociales inciden en las subjetividades? Es decir, ¿cómo una tecnología dada, construye la representación del género y cómo cada individuo enfrentado con la misma, la asimila subjetivamente? Para acercarse a esta cuestión, la autora desarrolla la idea de relación espectral que es la relación entre la representación cinematográfica y la audiencia. La autora asegura que, las formas en las que una película concreta se dirige a un espectador concreto están relacionadas con el género del espectador. La palabra espectral que proviene del inglés, plantea dos aspectos al mismo tiempo: el primero de ellos se refiere a los y las espectadoras, que se acercan a una representación cinematográfica; el segundo se refiere a un espejo, al proceso de “espejeo” que se realiza entre la audiencia y quien es espectador o espectadora. De esta forma, la construcción del género incide en la generación de significados sociales y prosigue hasta el presente a través de las diversas tecnologías del género, como el cine, y de los diversos discursos institucionales, como la ciencia, la historia, la filosofía y la teoría crítica. Esto hace posible que se sigan construyendo discursos Dominantes en cuanto al género (De Lauretis, 1989).

También, es posible que se abran posibilidades para una construcción del género diversa de lo que lo Dominante ha propuesto; una construcción al margen de los discursos hegemónicos.

Para otorgar un valor positivo al poder de quien está oprimido por las relaciones sociales de género ahora existentes, es necesario algo radical (...) imaginar el género (hombres y mujeres) de forma diversa y (re)construirlo en términos diversos de los dictados por el contrato patriarcal (...) salir del sistema androcéntrico de referencia en

el cual género y sexualidad se (re)producen a través del discurso de la sexualidad masculina. (De Lauretis, 1989, p. 53)

Si la experiencia designa el proceso a través del cual se construye la subjetividad en todos los seres sociales; si la experiencia se modifica y se reconstituye constantemente mediante la continua interacción con la realidad social, es posible generar otros significados sociales que escapen de los discursos Dominantes ¿qué experiencias es importante fomentar desde las representaciones para contribuir con los procesos de subjetivación de las mujeres?

La práctica de la autoconciencia tiene que ver con concebir la propia condición personal de mujer en términos sociales y políticos, es decir, las inequidades y opresiones que vivimos, al tiempo de revisar, revalorar y re-conceptualizar la condición propia en estos mismos términos sociales y políticos. Desde la auto-conciencia o conocimiento de la omnipresencia del género no es posible volver a la inocencia de la "biología" y se nos hace imposible no ver las demandas contradictorias y opresivas que las mujeres, experimentamos cada día. (...) Hay prácticas micro-políticas, que tengan un papel en la construcción del género, incidiendo en las resistencias locales, en la subjetividad y la auto- representación. (De Lauretis, 1989, p. 72)

4. La construcción del género se realiza también mediante su deconstrucción: La deconstrucción del género lo reconstruye. El género, es el efecto de la representación y también su exceso: lo que permanece fuera del discurso y que tiene el potencial de desestabilizar cualquier representación de género.

En este sentido es importante crear nuevos espacios discursivos que critiquen los discursos Dominantes, dismantelar las narrativas patriarcales, generar visiones desde *otro lugar* (De Lauretis, 1989). Para esto De Lauretis propone el *fuera de campo*, concepto tomado de la teoría cinematográfica, que habla del espacio no visible en el plano que es visible en una imagen en la pantalla. El fuera de campo es la información que es capaz de deducirse desde lo que el encuadre “deja ver” pero que no está visible en la pantalla. El cine experimental ha mostrado el fuera de campo existe simultánea y paralelamente al espacio representado y ha mostrado que incluye tanto a la cámara (el punto de articulación y la perspectiva desde la que se construye la imagen) sino también al espectador (el punto desde el cual las imágenes son percibidas, re-construidas y re-producidas desde la subjetividad):

El movimiento dentro y fuera del género que yo propongo como característico del sujeto del feminismo, es un movimiento alterno, un ir y venir entre la representación

del género (en su marco de referencia androcéntrico) y lo que la representación excluye y convierte en irrepresentable. Es un movimiento entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones que nos ofrecen los discursos hegemónicos y el fuera de campo, el otro lugar de estos discursos (lo irrepresentable). Estos dos tipos de espacio no se contraponen ni se suceden en una cadena de significados, sino que coexisten, concomitantes y en contradicción. El movimiento que existe entre ellos no es, por tanto, el de una dialéctica, una integración, sino que se trata de la tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía (...) Vivir en ambos espacios al mismo tiempo significa vivir la contradicción que es, como he sugerido, la condición del feminismo aquí y ahora. Una doble tensión en direcciones opuestas- la negatividad crítica de su teoría y la positividad afirmativa de su política- es al mismo tiempo la condición histórica de existencia del feminismo y su condición teórica de posibilidad.

El sujeto del feminismo se genera ahí. En otro lugar. (De Lauretis, 1989, pp. 63-64)

Este otro lugar no es necesariamente el lugar de la representación, sino otro lugar en el aquí y el ahora, otro lugar en los márgenes de los discursos Dominantes, en los intersticios de las instituciones, en las fisuras y grietas de los aparatos del poder-saber. En todos estos espacios es posible proponer términos que propongan construcciones distintas del género, que se afiancen en otras subjetividades y en sus capacidades de auto-representación. Otro lugar desde las prácticas micropolíticas y desde las resistencias cotidianas que derivan en otras formas de actuar, en otras posiciones subjetivas que finalmente posibiliten la producción cultural de las mujeres. Este otro lugar habla de un espacio no representado pero implícito como posibilidad (imperceptible) dentro de las representaciones, los discursos y el propio sistema sexo-género (De Lauretis, 1989).

Las aportaciones de De Lauretis (1984, 1989) son oro y miel en la tarea de aproximarnos a leer las aportaciones del cine documental realizado por mujeres en México. En los discursos cinematográficos Dominantes, que representan a La Mujer, las mujeres han estado ausentes de la acción de representar y La Mujer cautiva dentro de las representaciones creadas por hombres. De este modo, las mujeres han estado cautivas-encerradas-desaparecidas en cuanto a sujetos históricos y ausentes-invisibles-desaparecidas en cuanto a sujetos teóricos.

Retomando las aportaciones de De Lauretis para analizar la situación de las mujeres realizadoras de cine en México, es posible identificar una doble ausencia o desaparición: por un lado, han sido históricamente excluidas de la posición de sujeto con capacidad para representar el mundo; por otro, aunque han participado en la realización cinematográfica desde sus inicios, han sido invisibilizadas como sujeto histórico dentro del cine documental en

México. Frente a esta doble ausencia y desaparición, las mujeres realizadoras de cine documental en México, han sido capaces de representar realidades desde los inicios del cine y de generar representaciones interesantes del mundo. La acción de las mujeres de “aparecer denunciando las desapariciones” puede ser leída como un cúmulo de diversos procesos de grupales y colectivos de percepción-representación-significación entre las mujeres, que les han permitido como sujeto histórico generar invenciones en sus producciones audiovisuales. En este sentido, será interesante en los próximos capítulos analizar qué nuevas imágenes están creando las mujeres realizadoras desde sus documentales y qué nuevas realidades están buscando estas nuevas imágenes.

En lo que concierne a las tecnologías del género para reflexionar acerca de las prácticas de las mujeres documentalistas en este contexto desbordado. Si como afirma De Lauretis (1989) el género es una representación que construye subjetividades y tiene efectos concretos en la vida y si al deconstruir el género podemos reconstruirlo, vale la pena prestar atención a qué efectos están teniendo las prácticas de las mujeres documentalistas en México. En este sentido es posible preguntar: ¿Qué representaciones de género es importante crear, para contribuir con efectos deseados para las mujeres?; ¿qué auto-representaciones se hacen importantes desde las mujeres para concebirnos como sujeto frente a un mundo que nos ha representado?; ¿qué experiencias es importante fomentar desde las representaciones para contribuir con los procesos de subjetivación de las mujeres?; ¿Qué otros lugares es posible generar para las mujeres desde las prácticas micropolíticas y las resistencias cotidianas que deriven en otras formas de actuar y otras posiciones subjetivas?

Estas son preguntas que, dichas de otra forma, cuestionan, analizan y reflexionan acerca de nuevos sentidos desde el trabajo de las mujeres documentalistas. En otras palabras: qué nuevos sentidos, sentires, significados y orientaciones tienen origen desde las prácticas de las mujeres que hacen cine documental en México y cómo éstos nuevos sentidos reconstruyen la realidad desde otros lugares. Finalmente, qué implicaciones tiene todo esto para el sujeto colectivo mujeres, para el propio cine documental, y también para el contexto de este desborde necro-neoliberal.

El cine en femenino

La académica y activista mexicana Mágina Millán publica su libro *Derivas de un Cine en Femenino* en 1999. Esta es una obra fundamental en cuanto al cine hecho por mujeres en México. En ésta, Millán que reconstruye la teoría cinematográfica feminista aplicada al cine

de ficción hecho por mujeres, abriendo brecha a las teorizaciones desde México. Aunque este trabajo gira en torno a cómo leer el cine de ficción realizado por mujeres, es posible rescatar desde su propuesta algunos elementos que también pueden iluminar las reflexiones en torno al cine documental hecho por mujeres.

Al inicio del texto, Millán (1999) hace una exploración acerca de temáticas tales como los estudios de género, los estudios culturales, el cine de mujeres y las teorías feministas del cine en el mundo. Posteriormente, reconstruye la historia del cine hecho por mujeres en México, prestando especial atención a aquellas directoras que han hecho cine en ficción en estos territorios. Al final del texto, hace una presentación del trabajo de tres directoras de cine de ficción mexicanas, Busi Cortés, María Novaro y Maryse Sistach. El trabajo de estas directoras es presentado por Millán haciendo un análisis detallado de las propuestas de cada una. La intención de Millán en todo esto es “transgredir-deconstruir el orden del discurso dominante para proponer desde la propia subjetividad otro lenguaje” (Millán, 1999, p. 12).

El trabajo de Millán (1999) busca contribuir con intervenciones culturales que desde el cine hecho por mujeres desestructuran las visiones, tanto cinematográficas como culturales Dominantes. Millán sugiere que los discursos y las representaciones culturales toman forma y le dan forma al orden simbólico falogocéntrico. El falogocentrismo, es un concepto valija que habla de la preponderancia del *logos* sobre otras formas de conocer y otras formas de hacer. Lo falogocéntrico habla de la diferencia sexual como herida simbólica que estructura la *psique* moderna y constituye las subjetividades.

El orden falogocéntrico favorece las relaciones de poder entre hombres y mujeres, exaltando en los atributos asignados a los hombres y borrando-invisibilizando a las mujeres. De acuerdo con Millán (1999), el orden falogocéntrico construye a través de las representaciones a la mujer como fantasía del varón y provoca en las mujeres *el olvido de sí mismas*: “por ello las mujeres tienen que tomar la palabra, releer la historia, recontarla, hablar de sus propias experiencias, hacerse visibles por medio del auto-conocimiento, la auto-representación y la expresión” (p. 13).

Para desafiar este orden que ha concebido y representado a las mujeres como proyecciones de la fantasía masculina, fomentando el olvido de sí mismas, Millán (1999) propone recuperar la propia historia y ejercer la posibilidad de la auto-representación. Partiendo de todo esto, afirma que es necesario proponer otras imágenes desde las mujeres, de-construir su aparente naturalidad o inocencia. Las imágenes hablan de cómo percibimos el mundo, de modo que, al recrear nuevas imágenes, recreamos nuevos mundos, nuevas percepciones,

nuevas representaciones y nuevas identidades. Para analizar todos estos procesos, hay que de-construir su aparente naturalidad o inocencia:

El orden cultural es un campo de tensiones y enfrentamientos, objeto de la reinterpretación constante de los símbolos y la creación de significados. Las mujeres, desde distintos campos y niveles, inciden en el (des)orden cultural, reinterpretándolo, desconstruyéndolo y construyéndolo. Desde la creación cultural, intervienen en la construcción de la(s) visión(es) del mundo, ampliando el horizonte histórico de la representación social y cultural. (Millán 1999, p. 31)

La obra de Millán (1999) se nutre del feminismo de la diferencia y se pregunta qué es lo que ocurre cuando la mirada femenina se despliega. En este sentido, propone una conexión entre la mirada desde las mujeres y la construcción y reconstrucción de un *sujeto en femenino*. La autora expone que, al tomar la palabra, al expresarnos y auto-representarnos, las mujeres podemos tener efectos en los significados culturales. Desde el sujeto en femenino son creados y re-creados otros símbolos culturales.

Desde el sujeto en femenino, Millán (1999) propone el *cine en femenino*. Este cine en femenino tiene que ver con políticas de auto-representación hechas desde las mujeres y que desestabilizan las identidades monolíticas creadas por los discursos y las representaciones Dominantes. En éstas los sujetos femeninos van de-construyéndose, construyéndose y re-construyéndose a partir de acciones contradictorias y complementarias a la vez. Re-construyéndose como sujeto, afirmándose y logrando espacios más libertarios, retomando para sí mismas, para nosotras mismas, el poder de la mirada.

Para celebrar la mirada femenina y las construcciones y re-construcciones que se proponen desde el sujeto en femenino, Millán (2021)⁶⁶ desarrolla en el capítulo dos de la tercera parte de su libro un análisis cinematográfico del trabajo de las realizadoras mencionadas. Aunque en ese apartado la autora analiza obras de ficción, encuentro en su propuesta categorías interesantes para pensar y analizar también el cine documental hecho por mujeres⁶⁷. De esta manera, he realizado una selección de categorías propuestas por Millán y he convertido esas

⁶⁶ La segunda edición del libro *Derivas de un cine en femenino* es del año 2021 y es esta edición a la que hago referencia para hablar del análisis que Millán desarrolla.

⁶⁷ En el cuarto capítulo de este trabajo, presento una herramienta que he creado para analizar obras de cine documental hecho por mujeres. Este análisis se nutre de cuatro fuentes diversas. La propuesta que Millán desarrolla en el capítulo dos de la tercera parte de su libro (pp. 215-274), es una de las fuentes que nutren la herramienta analítica desarrollada a lo largo de esta indagación y que he nombrado *Análisis documental feminista en términos propios*.

categorías en preguntas⁶⁸ que sirvan para analizar obras cinematográficas realizadas por mujeres con perspectiva feminista.

El cine en femenino que Millán plantea politiza la historia de las mujeres reconociendo las opresiones históricas a las que las mujeres como sujeto han sido expuestas. Al mismo tiempo propone otras formas para las mujeres que colaboran con escapar de esas opresiones. Su propuesta de un cine en femenino habla de aquellas que en la historia no han tenido lugar tomando la palabra, las imágenes, las formas y la cinematografía. Las derivas de un cine en femenino que Millán propone (1999), invitan al sujeto mujeres a realizar cine desde estos otros lugares. A crear y re-crear desde el cine, otros mundos posibles: nuestros mundos posibles.

Cambiar el mundo desde el documental feminista

Hasta el momento, los textos que se han presentado como manantiales para nutrir las reflexiones acerca del documental feminista, han venido de propuestas que no fueron creadas específicamente para pensar, analizar y reflexionar el cine documental hecho por mujeres. Es por lo tanto relevante presentar la propuesta de la académica española Sophie Mayer quien a partir de su texto *Cambiar el mundo, film a film* (2011) que funge como introducción del libro *Lo personal es político: feminismo y documental* desarrolla concepciones interesantes en relación al documental feminista.

En *Cambiar el mundo, film a film*, Sophie Mayer (2011), desarrolla a detalle las características de lo que se nombra documental feminista. Para esto, al inicio del texto, Mayer hace una revisión histórica de las teorías feministas disponibles para analizar el cine hecho por mujeres. Plantea en este sentido, algunas de las características subversivas que los primeros documentales feministas tuvieron en su surgimiento en los años 70. Estos recursos tuvieron que ver con la implementación de prácticas autobiográficas en el documental a partir de filmaciones domésticas, así como el uso de la voz en *over* en primera persona acompañando las imágenes.

Mayer (2011) menciona que, la práctica documental feminista y la teoría cinematográfica que la lee, tienen los objetivos principales de *cambiar el mundo*. Los documentales feministas responden a estas inquietudes políticas y emocionales desde las cineastas. Las cuestiones formales en el documental feminista responden a esas inquietudes: en lugar de asimilar las estrategias y prácticas Dominantes establecidas por el cine documental, las mujeres reconstruyen la modalidad documental de acuerdo con los mencionados objetivos.

⁶⁸ Ver en el capítulo 4 el apartado Análisis Documental Feminista en Términos Propios.

El documental feminista plantea la des-jerarquización de la práctica cinematográfica y cuestiona los modelos dominantes de poder en el cine desde la perspectiva de las mujeres. Aunque esta intención de cambiar el mundo implica a la sociedad en su conjunto, los documentales feministas plantean circuitos de retroalimentación dirigidos en primer lugar a las mujeres: “Nosotras hablamos de Nosotras (incluyéndote a Ti), para Nosotras” (Mayer, 2011, p. 18). Este Nosotras, implica las intersecciones entre diversas diferencias; el género se aborda entonces en sus intersecciones con la sexualidad, la clase, la raza, la etnia, la religión, la edad y la discapacidad, entre otras.

De acuerdo con la autora, el cine documental feminista plantea conexiones posibles entre la teoría y la práctica cinematográfica (Mayer, 2011). Como modelo de expresión cinematográfica, éste es móvil, polémico, apasionado y osado, ya que invita a respuestas y desafíos para la sociedad en su conjunto desde las mujeres. Todo esto colabora con que las audiencias *puedan mirar al mundo de forma diferente*. El documental feminista presenta complejas y múltiples relaciones entre lo personal (cuerpo, domesticidad, intimidad, memoria) y lo político (naciones, estado, espacio público, medios, historia). Las mujeres que realizan esta práctica toman los espacios íntimos como tema y lo íntimo se convierte en un elemento político en las historias públicas. Desde todo esto, los documentales feministas prestan atención a vidas y formas que, desde otros lugares, no habían sido dignas de interés.

Los documentales feministas generan posibilidades de reconstruir la propia historia a partir de realizar ejercicios introspectivos, retrospectivos y de memoria que permiten “hacer visibles las historias de las mujeres y cambiar las historias de opresión que habían silenciado esas historias” (Mayer, 2011, p. 19). Todo esto tiene que ver con un fuerte compromiso frente a la cultura del olvido y con la necesidad de reescribir a las mujeres en la historia. De esta manera, a partir de prácticas de recordar, recuperar y reconectar lo que está en peligro de perderse, contribuyendo con generar posibilidades de sana.

Los modos de ver que el documental feminista ponen en marcha tienen que ver con abrir espacios para construir una identidad colectiva por y para las mujeres mediante la representación, al tiempo de producir solidaridades posibles (Mayer, 2011) entre mujeres. Algunos de los modos de ver a los que recurren estos documentales son: poner en primer plano lo que está en juego para las mujeres en las historias sociales y políticas más amplias; generar espacios fluidos para los testimonios íntimos; dar prioridad a la voz femenina a partir de la voz en *off*, ocupar el lugar de la narradora, en diálogos entre mujeres y presentando mujeres cantando; desafiar la primacía del campo visual; dar énfasis al sonido; generar conocimiento a través del cuerpo y los sentidos; presentar actos de conexión a través de estrategias táctiles;

desestabilizar nociones de historia personal e historia pública y recurrir a definiciones del yo como comunidad más que como individualidad.

Los documentales feministas escriben en primera persona que es siempre comunitaria “Nosotras hablamos de Nosotras (incluyéndote a Ti), para Nosotras” (Mayer, 2011, p. 18) y de esta forma, tienen la intención de generar y adquirir autoconocimiento y conocimiento colectivo a través de la práctica documental. El documental feminista recurre a la introspección para expresar sentimientos y a los sentimientos como estrategia para conectar con la audiencia. Situando los cuerpos de las mujeres delante y detrás de la cámara, las documentalistas feministas, presentan al cuerpo de forma controvertida y realizan exploraciones positivas del placer visual.

Los documentales feministas reinscriben los cuerpos femeninos en el cine como significativo y como materia, cuestionando la identificación entre corporeidad y feminidad. Al examinar qué es lo que hace que un cuerpo sea femenino, movilizan, abrazan, parodian y destruyen las cosificaciones populares de La Mujer en la cultura de consumo (Mayer, 2011). A partir de presentar los cuerpos y los sentidos en los documentales feministas, éstos intensifican la comunicación con la espectadora y contribuyen a que la espectadora se experimente como audible y visible en toda su complejidad. Los documentales feministas también recurren a presentar los afectos como fuente de información, planteando una epistemología afectiva que genera conocimiento a través del cuerpo y los sentidos, y desde ahí plantea actos de conexión.

Desde todos estos lugares, los documentales feministas reformulan los procesos de creación estética y representación en el ámbito del cine documental e invitan a sensaciones de plenitud y autosuficiencia (Mayer 2011) para las mujeres. El documental feminista implica para las mujeres placer que proviene de fuentes diversas:

(...) de la misma posibilidad de hablar tras años de silencio, aunque esto suponga hablar también de cosas terribles; de hablar como una mujer a las mujeres (y a los hombres que empatizan con las mujeres) y ser escuchada; de hablar de ideas utópicas; de hablar de la posibilidad de un yo completo (complejo y múltiple); de expresar ese yo a través de las oportunidades que brinda la tecnología cinematográfica; desde los juegos táctiles fenomenológicos de la experiencia audiovisual; y de hablar como parte de una comunidad que siempre está abierta al diálogo. (Mayer, 2011, p. 41)

Teoría coral del cine documental desde México

Partiendo de la pregunta ¿qué herramientas es posible generar para pensar el cine documental hecho por mujeres desde México? Me dispongo a hacer un ejercicio de teoría coral. Al no tener referentes teóricos desde México que hayan reflexionado de manera específica y profunda el cine documental mexicano realizado por mujeres, realicé como parte de esta indagación, una serie de conversaciones con mujeres relevantes al ámbito cinematográfico documental en México. Estas conversaciones han sido de vital importancia para construir sentido teórico que proviene desde las propias realizadoras de cine documental en México. Estoy designando este ejercicio *teoría coral del cine documental hecho por mujeres desde México*.

La concepción de teoría coral reconoce que el pensamiento, el saber, el conocimiento y los análisis toman forma y se hacen posibles solo *en conversación con*. Esta aproximación es una manera de rendir homenaje a los saberes teóricos que las mujeres en general y las mujeres documentalistas generan a partir de la propia experiencia. En ocasiones, para generar conocimiento académico, se conversa con las producciones académicas escritas por otras personas; en ocasiones como esta, la conversación se lleva a cabo *entre mujeres* de carne y hueso, que, desde sus diversas posiciones en la realización cinematográfica, son agentes importantes en la generación de sentido respecto al cine documental hecho por mujeres.

Este conversar “entre mujeres” tiene que ver con las propuestas que De Lauretis (1984) de la historia. Así mismo resuena con la interesante propuesta de Gago (2019) respecto a situarse: “situarse es también componerse con una máquina de conversaciones entre compañeras, historias y textos de muchas partes y de muchas épocas. Como toda escritura, en ella actúa y se escucha una polifonía y se traman líneas de fuerza” (p. 15). Finalmente, estas conversaciones rinden homenaje a las formas que L. Gil (2022) propone desde su obra *Horizontes del Feminismo* en las que, a partir de conversaciones con mujeres pensadoras y activistas, plantea que los resultados de las conversaciones entre mujeres para cuestionar juntas el presente, pueden configurar “píldoras de esperanza” (p. 37) para estos tiempos.

Las mujeres con las que conversé son realizadoras de cine documental en el presente mexicano, que tienen la capacidad de proponer “visiones desde otro lugar”. En este ejercicio mantuve conversaciones con Lucía Gajá, Gabriela D. Ruvalcaba, Luna Marán y Ariadna Mogollón. Mi acercamiento con cada una de ellas y con todas en su conjunto, parte de la claridad de que, para sujetos minorizados en la historia, las conversaciones entre personas en posiciones relativamente cercanas, aunque no iguales, pueden iluminar aspectos claves de la

experiencia y generar de esta forma nuevos sentidos, sensaciones, sentires, significados y orientaciones que iluminen reflexiones relevantes para el cine documental mexicano desde el presente.

Este ejercicio de construir sentido entre nosotras, no se agota con estas conversaciones. Considero esta aproximación un avance en la materia de generar sentido en colaboración, sin embargo, es importante seguir estas conversaciones y enhebrar los hilos de sentido que de éstas vayan surgiendo. Esta es también una invitación a seguir conversando desde las experiencias de las mujeres realizadoras para crear pensamiento que acompañe de manera potente las obras audiovisuales documentales en el presente, como se ha mencionado, el cine documental y la teoría del cine documental se desarrollan a la par. Al hacer todo esto, sueño con contribuir con bases que permitan reconocer la importancia de las acciones de las mujeres realizadoras hacia el pasado, la importancia que tienen las prácticas de las mujeres documentalistas en el presente y, sobre todo, hacer aportaciones a otros futuros cinematográficos posibles en donde el cine documental realizado desde posiciones minorizadas en la historia brille con todas las implicaciones que tiene.

Realizo esta aproximación desde la primera persona en conversación con, cercana a la idea planteada Mayer (2011) cuando se refiere a que en los documentales feministas la primera persona es siempre comunitaria y dice: “nosotras hablamos de nosotras (incluyéndote a ti), para nosotras” (p. 18). Desde el ejercicio conversacional que he mantenido con las realizadoras mencionadas, reformularía esta expresión afirmando: nosotras hablamos entre nosotras para, desde nosotras, pensar juntas el cine documental hecho por mujeres desde México.

Al hacer esto, invito a la audiencia lectora a disponerse a escuchar un coro de diversas voces, con diferentes tonos y colores. El nombre teoría coral surgió al inspirarme en la imagen de una parvada-coro de mujeres que enuncian sus voces juntas, a veces al tiempo, a veces como solistas, alrededor de bellas melodías. La idea de teoría coral es una forma de nombrar el conocimiento que se genera desde las diversas voces enunciadas desde las mujeres, en este caso, las realizadoras de cine documental. Desde este ejercicio coral, conversamos juntas para construir sentido y, juntas también, generar teoría cinematográfica desde las mujeres realizadoras en México.

He organizado las aportaciones recogidas en este ejercicio, a partir de cinco ejes temáticos que surgieron al transcribir y analizar el contenido de las conversaciones y que retratan sus ideas principales. Abordo en primer lugar, algunas ideas acerca de la importancia que tiene que las mujeres ocupen la posición detrás de una cámara. Posteriormente, presento reflexiones corales acerca de algunas formas que ponen en marcha las mujeres para narrar y

representar en el cine documental. Además, enuncio reflexiones corales relevantes en relación al poder, el privilegio y las violencias que se viven en el cine; en este sentido se presentan algunas ideas para romper las posiciones de poder y el privilegio relacionado con el cine documental. Finalmente, se presentan algunas reflexiones que van más allá de la esfera de la realización y que son también relevantes a la esfera del cine documental. Al final de este apartado, recojo las aportaciones generadas a partir de este ejercicio coral. Para cerrar el capítulo, presento algunas cosechas y conclusiones que surgen luego de este ejercicio de buscar y generar referentes teóricos para mirar, analizar y comprender el cine documental hecho por mujeres desde México.

Estar detrás de las cámaras

¿Por qué es importante que las mujeres en el presente mexicano estén detrás de una cámara y ocupen la posición de la dirección en el cine documental? Se ha mencionado de la mano de De Lauretis (1984), cómo las realizadoras mexicanas han vivido una doble ausencia o una doble desaparición: históricamente ausentadas de la posición de sujeto que representa el mundo y en México, aunque presentes como realizadoras desde el inicio de la historia del cine, desaparecidas como sujeto que realiza cine.

La importancia de estar detrás de las cámaras como directoras de cine documental hace frente a esta ausencia-desaparición. Al estar detrás de las cámaras las mujeres realizadoras reclaman la posición de sujeto que significa el mundo desde sus propias experiencias, lo representa en las pantallas de cine documental, re-significa la historia y re-significa la realidad. El cine documental realizado por mujeres se presenta entonces como una tecnología de género desde las realizadoras de cine documental.

De acuerdo con Millán (1999), que las mujeres ocupen la posición de realizadoras de cine documental es crucial para enfrentar *el olvido de sí mismas*. En este sentido, estar detrás de las pantallas de cine documental es importante, porque las mujeres realizadoras abren lugar para que tanto las propias realizadoras, como en general las mujeres en México, frente a este olvido, hagan ejercicios de recordarse a sí mismas.

Estar detrás de las cámaras de cine documental habla de que las mujeres realizadoras han sido capaces ya de “tomar la palabra, releer la historia, recontarla, hablar de sus propias experiencias y hacerse visibles” (Millan, 1999, p. 13) a través del ejercicio de realizar cine documental. El documental realizado por mujeres colabora con reconstruir al sujeto en femenino que es capaz de ejercer efectos en los significados culturales.

Con Mayer (2011) es posible afirmar que el hecho de que las mujeres estén detrás de las cámaras de cine documental *cambia el mundo* desde las miradas y las voces de un sujeto novedoso, que parecía ausente y estaba desaparecido y que aporta otras formas. La perspectiva de las mujeres como realizadoras de cine documental colabora con la des-jerarquización de la práctica cinematográfica al cuestionar los modelos Dominantes en el cine.

Estas voces que no habían hablado lo suficiente, así como las miradas que no habían compartido sus perspectivas (por causas de inequidad estructural) a lo largo de la historia abren posibilidades para: *mirar al mundo de forma diferente* y para escuchar diversas historias desde el presente. Las mujeres realizadoras de cine documental aportan otras formas de lo que Vertov (citado por Castillo-Morales 2020) nombró “hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto y desnudo lo disfrazado” (p. 11).

El rol de la dirección en el cine representa para las mujeres un espacio de devenir sujeto, desde donde pueden enunciar nuevas voces y miradas, aportando perspectivas de mundo distintas. La ocupación de este lugar por un sujeto histórico que antes no lo había habitado de esta manera transforma, inevitablemente, la forma en que se mira la realidad:

La Historia del Cine le pasó una aplanadora a las personas que no eran varones. Desde el cine se genera una hegemonía narrativa, una hegemonía de la representación. Si como persona que ha sido socializada como mujer, no he tenido acceso a narrar, tampoco he tenido la oportunidad de pensar otra forma de ser representada.

Más allá de las personas que se asuman como mujeres, el hecho de poder narrar desde las otredades – las mujeres, les *trans*, las negras, los indígenas y cualquier otredad – da la posibilidad de la representación. Cuando narramos, representamos. Si rompemos, alteramos, la narrativa Hegemónica, también estamos alterando la representación de esa narrativa.

Cuando solo tienes una forma de representar, cuando accedes a una sola representación, esas capacidades de conexión y esas capacidades de reconocimiento, se reducen. Es cuando hace efecto la Hegemonía narrativa, la única historia posible. Esta única historia posible ha sido la historia de los Hombres blancos occidentales, representando al resto del planeta y al resto de las otredades.

La posibilidad de que las otredades narremos habla de la potencia que tenemos en la representación. (Mogollón, 2021)⁶⁹

⁶⁹ Las citas directas de las documentalistas vienen de las entrevistas que realicé con ellas en 2021. Ya que no han sido publicadas no tengo número de página, aunque solo cito el año de publicación. Las entrevistas completas con cada documentalista se encuentran en los anexos de este trabajo.

La presencia de mujeres detrás de las cámaras confronta la minorización histórica no solo de ellas, sino también de otros sujetos cuya voz ha sido insuficientemente narrada a lo largo de la historia. En el contexto actual de México, las mujeres realizadoras convergen con las miradas y voces de otras comunidades igualmente minorizadas, generando nuevas formas de representación. Como mencionan Millán y Nahmad (2022): “las experiencias de desigualdad en el ámbito cinematográfico no sólo son hacia las mujeres. Lo que ponen sobre la mesa las cineastas contemporáneas es la evidencia y la confrontación de la exclusión de miradas que la industria ha reproducido sistemáticamente” (p. 108).

En el presente el cine documental mexicano se imprime de estas otras sensibilidades y desde éstas, toma otras formas, otros colores, otros sonidos, otros sentidos. Se mira con otros filtros, se escuchan nuevas melodías, se representan cosmogonías que desde lo originario resisten y desde las resistencias históricas hacen gala también de seguir estando en el presente. Representar en las pantallas de cine documental es, en este sentido, una celebración de las resistencias históricas que los grupos minorizados han puesto en marcha para llegar hasta aquí y compartir finalmente con una sociedad más amplia el “quienes hemos sido”, “quienes estamos siendo” y “cómo percibimos el mundo” en las pantallas de cine documental.

Estas subjetividades históricamente minorizadas, reclaman tanto la representación, como la auto-representación. Mayer (2011) menciona que, la auto-representación tiene que ver con habitar la posibilidad de generar imágenes “de nosotras, desde nosotras y para nosotras”. Pero estas representaciones desde las prácticas de las mujeres documentalistas en la actualidad, también muestran perspectivas del mundo desde nosotras, para nosotras y para el mundo. De la mano de otras historias minorizadas, como las que nombra Mogollón (2021), esto se anunciaría con la letra e: perspectivas del mundo desde nosotres, para nosotres y para el mundo.

Las mujeres y otros sujetos minorizados – como las personas de comunidades originarias y las poblaciones afrodescendientes – encuentran en el cine documental formas de verse, formas de hacerse ver en el mundo y formas que hacen ver sus perspectivas de mundo, de México, desde el cine documental:

Hay una parte de mí, que se ha sentido en algunos momentos no vista. Así, en mi trabajo, busco hacerme ver. Uso la herramienta audiovisual, este lenguaje, para decir aquí estoy yo también: esta que habla aquí soy yo. En mi infancia pocas veces vi a mujeres que se hicieran ver, no recuerdo mujeres con un lugar en la historia.

Mi historia es como la de muchas personas, es desde un lugar donde se muestra mucho menos el trabajo importante de mujeres. Tengo pocas referencias de mujeres que tuvieran un peso en la historia y mucho menos en el cine. Creo que es importante compartir con las

jóvenes, con las niñas, que hay lugares a los que se pueden llegar. Es ser un ejemplo, ser una referencia. Si siendo ese referente, se hace una diferencia, eso ya es algo increíble. Se puede contar desde lo que somos, desde donde estamos, desde lo que nos ha tocado vivir. Ser una referencia de que las mujeres pueden hablar y decir lo que quieren, decir lo que piensan, es importante. Es ser una inspiración. (Ruvalcaba, 2021)

Desde la representación y la auto-representación se abren otras referencias que son necesarias para quienes vienen delante. Son representaciones y auto-representaciones desde las comunidades minorizadas para, las comunidades que están por venir (Millán y Nahmad 2022). Estas referencias desde las mujeres detrás de las cámaras y que dirigen cine documental en México, son narraciones que vienen del sí mismas enunciando perspectivas acerca de la realidad: enunciando su pensamiento, sus sentires, enunciando sus voces, sus miradas y sus reflexiones acerca de ésta para el presente y para el futuro. Las mujeres en la pantalla son imágenes de mujeres y de la realidad mexicana desde las mujeres.

Desde las perspectivas de las realizadoras, se presentan estas imágenes que hablan de las realidades que habitamos, de las realidades que en México nos desbordan y nos duelen, pero también de las realidades que las mujeres reconfiguran y permiten regenerar. Estas son imágenes que hablan de la práctica de las mujeres de dar origen y habitar otros sentidos⁷⁰ que en medio del desborde van más allá:

Históricamente, el lugar de la mujer ha sido relegado, violentado, usado, comercializado, invisibilizado ¿cómo balancear esto? El cine es un lenguaje artístico completo en donde podemos expresarnos de distintas formas. Me apasiona lo mucho que podemos decir a través de él, manifestar formas de ser, anhelar, soñar y crecer. Para mí, siempre ha existido la necesidad de hacer cine con responsabilidad social. Cuando hablamos de cine documental, no solo estamos contando la historia de las mujeres protagonistas, sino de las personas que se pueden ver reflejadas en las historias que contamos. Así, las luchas que emprendemos, las luchas que decidimos hacer, son muy importantes.

Está la que decide ir a pintar la barda, la que decide poner un albergue para perros, la que decide cuidar a su mamá y a su abuela, la que decide entrar a la universidad, la que decide hacer una película. (Gajá, 2021)

En el presente y de forma multitudinaria las mujeres detrás de las cámaras son una expresión de la genealogía de las mujeres realizadoras del pasado, una muestra de la experiencia de generaciones, genealogías y vínculos entre mujeres (Millán y Nahmad 2022).

⁷⁰ Aunque a lo largo de esta indagación se ha hecho referencia a los “Nuevos Sentidos”, se presenta un desarrollo de este concepto en la primera parte del capítulo cuatro. De manera muy resumida, desdoble los nuevos sentidos como nuevas sensaciones, nuevos sentires, nuevos significados y nuevas orientaciones.

Estos vínculos entre mujeres se lanzan desde el pasado hacia el presente y desde el presente hacia el pasado haciendo una muestra de la experiencia intergeneracional entre las realizadoras que hace gala de la genealogía de mujeres realizadoras.

La presencia de las mujeres detrás de las cámaras es un proceso de continuidad histórica. Estar detrás de las cámaras de manera multitudinaria, no es un logro desde el presente, sino uno que implica a todas las mujeres que vienen detrás. Es un presente que se hace posible y se conforma gracias a todas aquellas mujeres que ocuparon el lugar de la realización a lo largo de la historia del cine mexicano: en los años del cine silente en las pantallas de cine documental, las que resistieron el encarcelamiento en las jaulas de oro de La Mujer cautiva en la representación, las que al entrar de manera masiva a las universidades, quisieron enunciar su palabra a partir de sus trabajos documentales, las que poco a poco, gota a gota, conformaron esta tempestad y finalmente las que de manera intempestiva se desbordan como sujeto colectivo en todos los ámbitos de la creación cinematográfica.

El presente, habla de la resistencia de todas ellas, de la importancia de las vidas de cada una de las mujeres realizadoras. Al mismo tiempo habla de la importancia de las vidas de las mujeres como conjunto y de la resistencia que es nuestra vida. Gracias a los caminos de todas, a las brechas que desde el pasado abrieron las ancestras audiovisuales, en la actualidad las mujeres se habitan desde esta multiplicación colectiva en todos los ámbitos de la creación cinematográfica y de manera particularmente importante, detrás de las cámaras.

Esta es una doble resistencia: es una resistencia histórica y una resistencia desde el presente. Esta es una resistencia desbordante de vida, de capacidades transformadoras, de capacidades sanadoras. Desde el presente que rinde homenaje al pasado, las mujeres realizadoras abren caminos para seguir dando lugar, cuerpo y vida a la intención del cine documental de transformar el mundo:

Todo se reduce a si las prácticas generan diferencias; a si el modo de hacer, construye un discurso distinto y cómo ese discurso distinto es resultado de un pensar la vida desde otro lado. Planteo el principio de que las formas sí son fondo.

Crecí en un espacio cultural distinto donde hay otro tipo de historias, otro tipo de formas de hacer las historias, por lo tanto, las historias que estamos contamos son distintas. Para nosotros nuestras historias son importantes, invaluable, necesarias, imprescindibles. Son el continuo de nuestra cultura. De nuestra forma de existir de manera distinta. Las formas son resultado de una concepción del hacer la vida. Lo que nosotros hacemos, es resultado de un proceso de continuidad cultural.

Somos muchísimas personas, muchísimos jóvenes, y no tan jóvenes, que hacemos cine desde pueblos indígenas desde hace muchos años. Pertenezco a una generación que fue robada de su lengua, robada de muchas prácticas de sanación, de prácticas conectadas también con lo espiritual. En un territorio que ha sido altamente colonizado, el ejercicio de construir nuestras propias historias justamente desde las prácticas que heredamos, es un continuo de resistencia cultural. (Marán, 2021)

La presencia de las mujeres detrás de las cámaras es de estas maneras un legado para las que están por venir, también es una continuidad de las aportaciones que desde el pasado hemos tenido. Al mismo tiempo, ocupar este lugar detrás de las pantallas del cine documental representa una discontinuidad. Es una discontinuidad porque en el presente las mujeres realizadoras al representar a las mujeres, representan al mismo tiempo miradas y voces que enuncian perspectivas y opiniones desde las mujeres respecto a la realidad que se vive en el presente en México.

Mucho del cine documental hecho por mujeres en el pasado, ha hablado de la realidad de las mujeres, esto ha sido muy importante en relación con diversos momentos históricos. Como se ha mencionado el cine de los años sesenta en México, puso sobre la mesa temas relacionados con los cuerpos de las mujeres, con la sexualidad, con el trabajo doméstico con el uso de anticonceptivos, con las defensas a favor del aborto y también con procesos de violencia de los que las mujeres son objeto (De Lara, 2019). En un mundo patriarcal hablar de la realidad de las mujeres desde las miradas de las mujeres es fundamental y lo seguirá siendo hasta que las condiciones para las mujeres, y para otros sujetos minorizados, sean otras.

A la par de poner los temas de las mujeres sobre la mesa, hoy las mujeres realizadoras hablan también de lo político; hablan de aquello que desde los discursos Dominantes ha sido negado a las mujeres. Desde el México desbordado por el necro-neoliberalismo, las mujeres presentan en sus trabajos documentales, lecturas, análisis y perspectivas de la realidad que nos desborda. Al enunciar estas perspectivas las mujeres realizadoras presentan también las particularidades que tiene la experiencia de las mujeres dentro de las estructuras más amplias. De esta manera las realizadoras dan lugar a: “hablar tras años de silencio, aunque esto suponga hablar también de cosas terribles” (Mayer 2011, p. 41).

Es fundamental analizar esta discontinuidad desde el presente, ya que el hecho de que las mujeres aborden lo político en un sentido más amplio, integrando sus propias experiencias, marca una diferencia tanto en las formas como en los temas tratados por las realizadoras. Reclamar el lugar de sujeto implica también la posibilidad de enunciar una realidad más completa, donde lo íntimo dialoga con lo público.

Desde las miradas y voces que surgen desde las mujeres realizadoras de documental en México, se enuncian perspectivas políticas que abordan las causas estructurales de lo que implica el prefijo *necro*. Las mujeres realizadoras ponen sobre la mesa lo descarnado del contexto y construyen lecturas, interpretaciones, reflexiones y significados en torno a cómo el contexto desbordado por el necro-neoliberalismo descarna en particular los cuerpos de las mujeres.

Pensando en el tema de la guerra, en las desapariciones de estas otredades, lo que toca es ver, escuchar y hacer. Y parece muy simple, pero es muy complejo: ver, escuchar y hacer pasa por sentir.

Una de las cosas que tiene este contexto desbordado (para usar tu término) es la anulación del sentimiento y del afecto. Así, es muy importante poder enunciar el afecto. El afecto, la sensación del cuerpo. Siento que estas prácticas novedosas pasan por ahí, por poder enunciar las sensaciones que tenemos en el cuerpo. Tanto físicas como afectivas porque creo que se nos han anulado, de a poco. (Mogollón, 2021)

Las mujeres realizadoras al estar detrás de las cámaras, narran sus perspectivas de este contexto enfocando la experiencia de las mujeres y las narran de maneras novedosas. Estas formas de narrar esta realidad desbordada toman lugar desde el sentir, pasan por ver, escuchar y hacer, pasan por los afectos y por el sentir. Estas son formas novedosas, nuevas sensaciones, nuevos sentires, nuevos significados.

Formas de narrar desde las mujeres documentalistas

Como se ha hecho evidente, narrar y representar desde las voces y miradas de quienes no lo han hecho de manera Dominante a lo largo de la historia, da lugar a diversas transformaciones tanto de la práctica documental, de los sujetos que ahí son representados y del mundo.

En esta transformación desde la irrupción de las mujeres documentalistas, se ha modificado el quién narra, el qué se narra y el cómo se narra en el cine documental. El quién narra se ha transformado a través de las mujeres haciéndose presentes en todas las esferas cinematográficas. Las mujeres realizadoras de cine documental en México, transforman también el qué narran las mujeres. Como se ha mencionado antes, las mujeres realizadoras de cine documental en la actualidad, no solo hablan de “temas de mujeres”, sino que hablan de lo político, incluyendo en eso político la experiencia concreta de las mujeres. Las

transformaciones a las que atendemos desde el presente hablan también del cómo se narra desde las mujeres realizadoras⁷¹.

Desde las prácticas narrativas (White, 2023) se afirma que la manera en la que se narra una historia tiene efectos en las capacidades de habitar el mundo. Narrar de cierta manera, puede o no contribuir con los mundos que es necesario hacer visibles en el presente: para los contextos de desborde, para las mujeres, para los territorios y para los cuerpos que no han narrado lo suficiente a través de la historia y que viven los efectos de estar en posiciones minorizadas a través de la historia. Narrar de cierta manera, puede o no contribuir con construir y reconstruir los mundos que es necesario y deseable habitar en el presente. Es importante entonces hacer la pregunta ¿qué formas de narrar se ponen en práctica desde las mujeres que hacen cine documental en México?

En la gran mayoría de las películas, de la televisión, en los medios, se ha narrado a la mujer desde un lugar de cosificación, desde un rol, desde un deber ser. En el cine los roles han tenido que ver con que las mujeres no son protagonistas. Los roles de las mujeres son estereotipados: el hombre que salva a la mujer, la mujer que se dedica a su casa, la madre devota, la prostituta, la loca.

Una mujer narrando a otras mujeres narra desde un lugar conocido, desde un lugar en donde nos podemos identificar, un lugar que podemos conocer, aunque nuestras historias sean muy distintas. Es hablar desde las mujeres sin que los hombres tengan que hablar de las mujeres. Sin que lo masculino tenga que reivindicar, refrendar, hablar, adjetivar, o valorar lo que dicen las mujeres. Son ellas las que van a hablar de sus historias, desde su punto de vista. (El cine abre así,) un espacio que se construye desde ellas mismas. (Gajá, 2021)

Que las mujeres estén detrás de las cámaras de la realización de cine documental implica narrar desde un lugar conocido por las mujeres, pero al mismo tiempo, desde un lugar desconocido. Es un lugar conocido por las mujeres, ya que las condiciones de inequidad estructural a las que las mujeres han hecho frente a lo largo de la historia son bien conocidos por “nosotras”. Éste es también un lugar desconocido que las mujeres no habían habitado tal y como se habita ahora.

Al tomar la postura de la realización y ser autoras de cine documental, las mujeres hacen un tránsito que implica partir desde condiciones de inequidad estructural en la cual no habían representado y transitar hacia la postura de un sujeto que ahora representa en el cine. Estar en

⁷¹ Los capítulos cuatro y cinco de esta indagación, abordan de manera específica a las formas de hacer, a las prácticas que expresan el cómo las mujeres documentalistas representan el contexto mexicano desbordado por el necro-neoliberalismo en sus trabajos documentales acerca de desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivistas.

la postura del sujeto que representa en el cine documental, implica realizar algunas preguntas por el cómo se representa esa realidad pues los relatos audiovisuales documentales “son susceptibles de ser utilizados como instrumento político, ya sea para la dominación o la liberación, como herramienta de sometimiento y control, o para fomentar el pensamiento crítico y la transformación social” (Zirión, 2015, p. 60).

El cine surgió a partir de inventos de hombres blancos europeos al finalizar la revolución industrial; en este sentido, surgió en contextos Dominantes. Estos contextos, han tenido el privilegio de la dominación cultural: Europa colonizó el mundo, ha extraído valor desde territorios que *otreizó* históricamente y sobre los que ha ejercido poder en lo material, en lo simbólico y en lo cultural. Europa ha desplegado estas operaciones a partir de considerarse “el modelo a seguir” y Lo Uno que tiene primacía sobre lo otro (Quijano, 2000; Lugones, 2008).

Al haber surgido en contextos Dominantes, el cine documental replica las estructuras de poder desde las que fue creado. Algunas de las formas Dominantes el cine, son muy cercanas a las formas Dominantes de la etnografía desde la antropología: “mucho se ha hablado de la carga colonialista con la que nació la antropología y de cómo el cine documental no ha conseguido deshacerse de esa herencia” (Zirión, 2015, p. 61).

Algunas de las formas Dominantes desde las que se ha hecho cine documental desde sus inicios, son: hablar por el otro; estudiar al otro desde una postura de superioridad; tener miradas verticales desde posturas de privilegio masculino, blanco, colonial, del primer mundo; tener una voz y una mirada “desde ningún lugar” (Haraway, 1991); tener la intención benevolente de “darle voz” a los sujetos minorizados y, finalmente, considerar a las personas, grupos, comunidades, territorios y las historias que cuentan, como medios para los propios fines.

En el camino de la realización cinematográfica, se han dejado de lado preguntas que son fundamentales si se tuviera la intención de que el cine documental, y el cine en su conjunto, deje de repetir esquemas Dominantes en su realización. Estas preguntas tendrían que ver con tener presente que “lo que escogemos representar, la forma en que lo representamos, para qué lo representamos y qué hacemos con esa representación, pues todo esto conlleva inevitablemente una carga política” (Zirión, 2015, p. 61).

Dejar de repetir esquemas Dominantes en la realización cinematográfica, tendría que ver con alejarse de repetir prácticas jerárquicas patriarcales, coloniales y capitalistas. También con una capacidad ética desde la persona que está en la postura de la realización documental - en este caso las mujeres realizadoras - que cuestione qué tipo de cine documental es deseable,

posible y necesario realizar desde el presente de este contexto. Estas son preguntas éticas que, al cuestionar las prácticas Dominantes del cine documental, siguen contribuyendo con las transformaciones posibles:

Me dedico a hacer cine en donde pueda expresar los temas que son relevantes para mí y para el momento en el que me encuentro. Creo que todo lo que he hecho, viene cargado de una búsqueda personal en referencia a dónde estoy y desde dónde estoy mirando. Me planteo muchas preguntas en el camino, que tienen que ver con el lugar en el que estoy, con el lugar desde el que estoy haciendo, con cuidar las formas, con tomar mucho en cuenta las subjetividades y las historias. Parto de historias únicas para ver cómo éstas pueden atravesar los grandes temas. Me gusta ir a las historias pequeñas, encontrar los hilos. Me pregunto desde dónde me encuentro con las diversas realidades. En relación con las imágenes y a los sonidos que busco, diría que tienen que ver con una curiosidad de lo pequeño, con un reconocimiento de las cosas que no vemos. Encontrarme en las cosas y en las historias más sutiles, en las no vistas, las historias de no éxito. Las que hago, no son historias de mujeres que estén logrando algo, consiguiendo cosas grandes. Todas están en proceso. Es encontrar en esas historias individuales y simples, lo trascendente. Los grandes temas están vistos a través de estas historias pequeñas. (Ruvalcaba, 2021)

Una de las prácticas fundamentales de las mujeres realizadoras de cine en el presente, tiene que ver con la práctica de cuestionar desde dónde se posiciona la realizadora al representar y narrar en las pantallas de cine documental. Esto implica abrir posibilidades de alejarse de los planteamientos Dominantes de “los grandes relatos” y transitar hacia esos lugares “más pequeños”. Cambiar el cómo de la realización documental desde las mujeres implica también cuestionar cómo se dan las relaciones entre la figura de la realización y las historias y personajes representados.

Las mujeres realizadoras de cine documental en México, desde estos cuestionamientos, prestan atención a la importancia del encuentro y a los cuidados en las relaciones. Por lo tanto, las mujeres realizadoras, tejen narraciones que hablan desde lo íntimo, lo personal y pequeño y de “nuestra relación con”. Todos estos cambios, son radicales en términos de las formas en las que se ha planteado el cine documental previamente:

La diferencia pasa por las narrativas, por el interés de lo que se va a narrar. Siento que las narrativas desde las personas que se asumen como mujeres, tienen que ver con algo más personal, con poner la experiencia propia de lo que implica ser mujer, de lo que implica ser hermane, de lo que implica la familia, de lo que implica el territorio. Las narrativas de lo que yo estoy viendo del cine que están realizando las personas que se asumen como mujeres, van por ahí, por algo que tiene que ver con la experiencia propia. Pero la experiencia propia

a un nivel de profundidad interna, una cosa muy interna y muy profunda. Siento que hay algo en el cine de las personas que se asumen como mujeres, muy de la interioridad. (Mogollón, 2021)

La propuesta que se plantea desde las prácticas de las mujeres documentalistas tiene que ver con la claridad de que, para transformar el mundo, es importante partir desde lo personal, desde los vínculos, desde la relación con. ¿Qué diferencias puede generar el acercamiento a la realidad desde la experiencia propia y desde “el encuentro con”? Migrar hacia estos lugares pequeños, de lo personal, de la experiencia, de los encuentros, de los vínculos presenta formas de transformar el mundo cinematográfico desde acciones micro-políticas. Todo esto re-vertebra desde las mujeres realizadoras las formas de la política y lo político

Estas son narraciones desde un lugar conocido, que plantean otras formas de hacer al tomar posicionamientos que cuestionan los esquemas Dominantes establecidos. Son narraciones que enuncian la realidad desde las mujeres y que, al hacerlo, abren otros lugares para las demás mujeres: lugares protagónicos. Lugares para las mujeres como protagonistas en la realización de cine documental, protagonistas también dentro de las historias que las realizadoras crean y para las mujeres que son audiencia de todo esto. Esta manera desde las realizadoras de cine documental en México puede enmarcarse en lo que Gago (2019) llama protagonismos feminizados de nuevo tipo:

En mi trabajo, encontrar un lugar desde los personajes femeninos ha sido una constante. En todos los documentales que he hecho, son ellas, las mujeres, quienes me interpelan. Son las historias, los cuerpos de ellas, quienes me lanzan preguntas de mí misma, de mi propio lugar. Entenderme en relación a los temas y las historias, entenderme a través de ellas.

Para mí el documental es el relato de encuentros. El relato desde donde yo estoy, lo que en ese momento para mí resuena y el momento en dónde están ellas, las mujeres con las que comparto estos momentos y hacemos películas. Desde ahí puedo sentir que lo que hago tiene un sentido, porque para mí ese vínculo tiene un sentido, entonces lo puedo compartir en una película.

Poder contar eso que estaba sucediendo en el territorio, en la vida, en las emociones, en los personajes, en mí. Las imágenes y los sonidos están filtrados por el encuentro con ese lugar, con esas personas. No podría ser de otra manera. Es no esconder esa parte, esa mirada, ese encuentro, sino por el contrario hacerlo evidente. Así, esto de hacer evidente el encuentro, se vuelve una forma. (Ruvalcaba, 2021)

¿Qué implicaciones tiene construir los relatos del cine documental como un relato de encuentros? Hablar desde el encuentro con, es colocarse desde un lugar distinto acerca de la

realidad. Esto tiene que ver con dejar de estar en un lugar de primacía o superioridad dado por la propia postura de quien hace cine documental. La política del encuentro en el cine documental habla de ocupar otro posicionamiento en la realización; plantea otro tipo de acercamiento a la realidad.

Cuando se pone por delante la política del encuentro en el cine documental, el acercamiento con la realidad, con las personas que hacen parte de esa realidad, sucede desde otro lugar, uno que intenta descolocarse de la jerarquía. Este otro lugar posibilitado por la política del encuentro es uno que quiere prestar atención a las personas, que quiere entender las historias, que como sostiene Mayer (2011) que está plenamente abierto a las conversaciones. Un lugar que se abre a la escucha y también a las transformaciones que suceden, como parte de ese encuentro.

Habría que tomar esto en cuenta en especial si se ocupa una postura en la realización que viene desde el privilegio: sea éste el privilegio de ser hombre, sea este el privilegio de ser blanco, sea éste el privilegio de pertenecer a una clase pudiente, sea el privilegio de sentirnos representados por el cuerpo en el que nacimos, sea el privilegio de provenir de un país que ha colonizado el mundo y que sigue extrayendo sus recursos para su mayor beneficio.

El cine puede colocarte en un mejor lugar, puede servir como un proceso de sanación, un proceso de transformación, como cualquier arte. El cine es un acto de transformación en todo sentido. Ese ejercicio de transformación te puede dejar en un lugar amable o te puede dejar en un lugar jodido.

Creo que el cine en primera persona, la auto-etnografía, es el cine que se tiene que hacer: el cine en términos propios. Que yo pueda hacer MIS historias y que haya otros que cuentan SUS historias. Aquí en el pueblo hay niños, niñas, niños que van a contar sus propias historias y que no se parecerán a las mías, que serán otras películas que les hagan sentido a ellos. En las palabras de mis paisanos: lo que es importante es contar quienes somos como pueblo zapoteco. (Marán, 2021)

Estas son las invitaciones, las preguntas, las reflexiones y las formas que se hacen posibles desde las presencias diversas de las realizadoras de cine documental en el presente. Éstas transforman profundamente las formas que han sido Dominantes históricamente en el cine documental. Abren posibilidades hacia otras formas de hacer en los procesos y en las cosechas que el cine documental se plantea. Esto, sin embargo, no implica que las formas, las inspiraciones y nuevas maneras, cambien por completo al cine documental o que la estructura que ha generado la industria cinematográfica haya cambiado en sus fundamentos. Éstas son las prácticas que se posibilitan para el cine documental desde las mujeres documentalistas en el

presente, de nuevo, desde sitios minoritarios. Todo esto abre de esta manera reflexiones en cuanto a las violencias en el cine y en particular el cine documental.

Cine y violencias cinematográficas

Como se ha mencionado previamente, la amalgama patriarcal-capitalista-colonial (Gutiérrez citada por Navarro, 2023), ejecuta procesos de jerarquización que colaboran con establecer de manera efectiva, las posiciones que detentan el poder. Esta jerarquía se imponga sobre *lo otro* a través de ejercer múltiples violencias. El cine documental al haber sido creado desde estos lugares Dominantes, replica diversas violencias tanto en los procesos de realización, como en los productos cinematográficos:

La industria del cine no está libre de violencia y las personas que hacemos cine, nos hemos formado en esta violencia. En ese sentido, la *chamba* no es solo de las personas que se asumen como mujeres, o de las personas disidentes del sistema de género, la chamba es de todos. Tenemos que hacer un trabajo de repensar y resignificar la industria cinematográfica. Pensamos el mundo de forma binaria, siempre estamos partidos en dos; el cine se organiza de esa forma también. Siempre tienes producción y dirección; cámara y sonido; vestuario y maquillaje. El cine está muy fragmentado y esa fragmentación siempre está en dos. Esa fragmentación cada vez funciona menos. (Mogollón, 2021).

Que haya otredades que nunca tuvieron el lugar de la representación, que tampoco tuvieron lugar como sujetos en el mundo – y mucho menos en el aparato cinematográfico – y que desde el presente ejercen su subjetividad y toman el lugar de la representación en el cine documental, es muy importante para hacer frente a las violencias cinematográficas. En la actualidad y empujadas por estas comunidades minorizadas en la historia cinematográfica en México – las mujeres, las personas de pueblos originarios y las poblaciones afro-descendientes – se llevan a cabo acciones, conversaciones y prácticas que ponen las violencias cinematográficas sobre la mesa y buscan maneras de revertirlas.

A lo largo del primer festival de cine zapatista⁷² Pux ta Cuxlejaltic: Caracol de Nuestra Vida en noviembre del 2018, se llevaron a cabo importantes conversaciones y reflexiones entre cineastas de formación – nombrados los Medios – y cineastas provenientes del movimiento zapatista – nombrados los Tercios – que pusieron sobre la mesa diversas cuestiones relacionadas con la realización cinematográfica documental. Algunas de las preguntas que

⁷² En octubre de 2018 fui invitada por la documentalista Gabriela Ruvalcaba a asistir al Festival de Cine Pux ta Cuxlejaltic: Caracol de Nuestra Vida. Este Festival se llevó a cabo entre el 1ro y el 10 de noviembre del 2018 en el Caracol de Obent'IK en Chiapas y fue organizado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

animaron la conversación, fueron ¿quién mira a quién?, ¿cómo se mira?, ¿para qué se mira?, ¿cómo es importante representar en el cine documental?, ¿para qué se hace cine documental? Esa conversación fue un intercambio interesante de reflexiones, palabras y voces que fueron recogidas en dos memorias sonoras⁷³ y que fue un intento de tejer puentes que nutran las reflexiones en el cine documental desde dos posiciones radicalmente diferentes en términos de privilegio.

Otra experiencia importante en este sentido fue en los primeros meses del 2019, cuando desde las voces de las mujeres que le dan vida a la escena cinematográfica se hicieron importantes denuncias de las violencias en el cine, a partir del movimiento *Me Too Cineastas*⁷⁴. Desde las mujeres que están en todos los ámbitos del cine, se han continuado reflexiones que ponen sobre la mesa las violencias que las mujeres enfrentan en todos los ámbitos cinematográficos y se han hecho propuestas para darles la vuelta a las mismas⁷⁵.

Estos son solo un par de ejemplos de importantes conversaciones que ponen sobre la mesa aspectos relacionados con el privilegio y el poder en el cine y que han abordado también violencias cinematográficas. Estas acciones marcan un precedente importante para nombrar y revertir las violencias cinematográficas en la actualidad. Lo anterior implica que las poblaciones desde la diferencia, en las que las mujeres realizadoras son importantísimas, están sumamente interesadas en darle vida a estas conversaciones y desde éstas tambalear las formas en las que es hecho el cine en México.

Uno de los aspectos evidenciados a partir de todo esto, es que a la par del machismo, el raciclasismo⁷⁶ ha brillado por sus formas a lo largo de la historia del cine documental en México y también en el presente:

⁷³ La conversación entre los Medios (cineastas de formación y de ciudad) y los Tercios (realizadores zapatistas) para intercambiar saberes en términos de cine documental fue recogida por mi persona desde las prácticas narrativas a partir de la invitación de la documentalista Christiane Burkhard. Para escuchar los audios que recogen este intercambio visitar el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1B3sweDMJ7unpcmSiDe-2fZcV7pis7vob?usp=drive_link

⁷⁴ “La atención que cobró el #MeTooEscritoresMexicanos en marzo del 2019 provocó que, rápidamente, mujeres de otras esferas decidieran replicar la estrategia. Fue así como nacieron las cuentas dedicadas a difundir los testimonios de aquellas que aseguran haber experimentado un episodio de violencia de género por parte de algún miembro del medio cinematográfico, periodístico y académico” (Milenio Digital, 2019).

⁷⁵ Un ejemplo de esto son los protocolos de acción frente a las violencias que fueron mencionados en el capítulo 2 en el apartado “Intempestivas”.

⁷⁶ El término raciclasismo fue escuchado por primera vez por mí en las conversaciones que entablé con la cineasta Luna Marán a finales del 2021. He escuchado el uso de este término también por parte de las compañeras de la colectiva La Sandía Digital. Este término fue puesto en circulación en junio del 2021 a partir del movimiento Poder Prieto: “Un colectivo de actores y actrices iniciaron el movimiento #PoderPrieto en las redes sociales el 25 de mayo “para reflexionar y dialogar sobre el racismo y el clasismo que existe en México”, ante los 500 años de

Hay un asunto de clasismo y de racismo muy fuerte en el medio cinematográfico. De venir de un proceso en donde todos podíamos hacerlo todo en mi pueblo, pasé a un proceso en el que tenía que referirme al director, principalmente hombre, como “sí señor”. Eso es algo que, como todas las violencias, se aprende: aprendes en la escuela a aguantar que te maltraten; aprendes esto tan dentro de una construcción jerárquica.

Cuando me profesionalicé como cineasta en la universidad, empecé a entender muchas cosas, empecé a analizar todo esto. Para mí seguía siendo muy absurda la lógica jerárquica, crecí en un contexto que me daba las suficientes herramientas, como para no aceptar que me maltrataran dentro de un set.

Recuerdo muchas conversaciones entre mis compañeros compitiendo por quien había dormido menos: dormido menos porque los rodajes estaban mal planeados. Estos eran rodajes de principiantes que repetían la lógica cinematográfica de explotar, en este caso, a los compañeros. Esto te prepara para un escenario del cine comercial en donde en general se explota el cuerpo de las personas. Digamos que, hasta ahí, podemos hablar de violencia laboral, reconocer cómo la formación cinematográfica tiene un asunto de violencia laboral muy fuerte. (Marán, 2021)

La violencia en el cine está presente, no solo en las representaciones como productos, sino en el cine en los procesos que implica. Esta violencia puede decirse en plural pues puede tener que ver con ejercicios de poder estructurales: coloniales, clasistas, racistas y machistas. Desde esta estructura, se llevan a cabo ejercicios de violencia extractivista desde el cine documental. La violencia extractiva es una violencia que tiene que ver con quién es autor de una historia, quién se lleva el reconocimiento de una película, quién se merece el nombre de realizador o realizadora:

La violencia simbólica en el cine ha sido muy clara para mí en los últimos años desde el asunto de la autoría. Esto tiene que ver con cosas que se enseñan, que se aprenden, que se dan por hecho y no se cuestionan. El cine es muy joven, tiene un poco más de 100 años en nuestra humanidad. Si analizas cómo se han construido las autorías dentro del cine, en México se reconocen seis: dirección, guion, fotografía, música original, animación, producción e interpretación de actores, músicos y bailarines.

El documental se sostiene en las historias de las personas, sin embargo, en el cine documental las personas no son reconocidas como co-autoras, ni como guionistas, ni como productoras, no son reconocidas como nada: estos son mecanismos de extractivismo. Es ahí donde hay un hueco muy grave que es resultado de la función que ha tenido el documental en la historia. (Marán, 2021)

la caída de México Tenochtitlan y a dos siglos de la independencia. Dos semanas después se habían sumado ya alrededor de 200 personas” (Vértiz, 2021).

Todo esto habla de todos los caminos que hay por recorrer y que van mucho más allá de estar detrás de las cámaras y de recuperar el lugar de sujeto que puede representar el mundo en las pantallas de cine documental. Estas son algunas de las reflexiones y cuestiones que el cine documental tendría que plantearse desde el presente si es que busca transformarse de manera profunda para también seguir transformando el mundo. Desde las mujeres realizadoras, no solo se busca entonces cambiar las formas, las formas de representar, las formas de narrar. Desde las mujeres realizadoras y las mujeres que están en todos los ámbitos del cine se busca también, recurriendo a la frase de Gago (2019) “transformarlo todo”.

Todo esto sucede en un contexto en el que las personas que han ocupado los sitios de privilegio históricos – las personas masculinas blancas de clase alta en México – tienen mucho trabajo por hacer. Moverse de la postura de privilegio no es una tarea fácil o deseable para la mayoría de estas personas. Esta es una conversación que en definitiva es incómoda para quienes han detentado el poder cinematográfico en este país y que no parte de lugares de enunciación histórica equitativos. Todas estas conversaciones para visibilizar y para tomar responsabilidad desde posturas distintas, deberían seguirse procurando si es que se busca escapar de las violencias presentes en el mundo cinematográfico.

Romper el privilegio desde el cine documental

Teniendo las transformaciones posibles para el cine y el cine documental como horizonte, se ha aseverado la importancia de los sujetos minorizados en la historia en la tarea de transformar el privilegio desde el cine documental.

El privilegio se refiere a las ventajas no ganadas que ciertas personas reciben por ser parte de un grupo social dominante, a costa de los grupos subordinados. El privilegio no ofrece beneficios solamente en términos personales, el privilegio es estructural y se entrelaza a partir de diversos sistemas de opresión: género, raza, clase, posición geopolítica, lugar geográfico en el que se habita, colonización histórica, preferencia sexo-afectiva, discapacidad, entre otras (hooks, 2015; McIntosh, 1988; Collins, 1990; Lugones, 2008; Cabnal, 2010; Curiel, 2013).

El privilegio es “en relación con”: alguien puede ocupar una posición de opresión en un sentido, y una posición de privilegio en otro. En términos de las mujeres, aunque las mujeres compartamos opresiones históricas estructurales en términos de género, no todas las mujeres compartimos las mismas opresiones⁷⁷. Hay mujeres que tienen más privilegios que otras en

⁷⁷ Este compartir la situación histórica de opresión, pero tener diferencias al interior del colectivo de mujeres en términos de privilegio es abordado por Silvia L. Gil (2021) en su artículo “Mapas para decir nosotras”.

términos de raza, clase, posición social, capital cultural, entre otros (L. Gil, 2021). Reconocer los privilegios y opresiones entre las mujeres al hacer cine documental es importante.

Algunas situaciones que colocan a las mujeres en relaciones de privilegio en comparación con otras pueden ser haber nacido en una ciudad en comparación con haber nacido en un pueblo o comunidad. Habitar en la ciudad de México en comparación con habitar en provincia, habitar o haber nacido en el centro de la ciudad en comparación con haber nacido o habitar en las periferias. Tener un color de piel blanco en comparación de ser una mujer mestiza, una mujer de pueblos originarios o una mujer afrodescendiente. Tener un apellido extranjero, en comparación con un apellido común mexicano o indígena. Haber nacido en una familia con capital económico, en comparación con haber nacido en una familia sin capital económico. Ser una mujer que nació en un cuerpo en el que se siente cómoda, en comparación con no sentirse representada en el cuerpo con el que se nace. Tener un cuerpo considerado “normal”, en comparación con vivir con alguna discapacidad. Haber ido a la universidad, en comparación con no haber ido.

En términos de realización cinematográfica algunos privilegios son haber nacido en una familia en donde el cine es un “oficio transgeneracional”, en comparación de haber nacido en una familia sin experiencia en el cine. Haber crecido en una familia en donde se tiene capital cultural y acceso a diversos tipos de cine, en comparación con no tener estos acercamientos. Haber realizado estudios cinematográficos especializados en cine, en comparación con no haberlos realizado. El haber sido formada en el Dogma del cine de autor, en comparación con haber sido formada en contextos de cine comunitario, entre otros.

Respecto a los privilegios, es importante lo que se hace con ellos cuando alguien está en una postura privilegiada en relación con otras personas. La mayoría de las personas que viven en una postura de privilegio lo niegan o no lo miran. Muchas personas en posiciones privilegiadas tienden a vivir experiencias de culpa al reconocer el propio lugar desde el que se habita el mundo. Algunas personas en posiciones de privilegio toman responsabilidad de manera activa en esto. Esto tiene que ver con tener la capacidad de mirar las estructuras de poder en las que se nace y que se han internalizado como naturales, al tiempo de poder mirar la posición propia dentro de esas estructuras de poder y tomar responsabilidad por éstas. Tomar responsabilidad en términos de los privilegios en la realización de cine documental es sumamente importante:

Hacia mí el éxito, el reconocimiento: “qué importante es tu película, qué valiente eres, qué bárbara”. Contra “sí, pero la protagonista está presa”. Yo estaba física, emocional, económica y psicológicamente en un lugar muy distinto del que estaban o habían estado las

protagonistas desde las historias que me contaban. Viví una confrontación muy fuerte, tenía muy clara la desigualdad de posición. Ahí, adquirí un compromiso al contar la historia de Rosa.

Creo que el cine ha sido un elemento para salirme de mis zonas de confort, poder salirme de las realidades en las que nací, en las que vivo. Se me empieza a volver importante la necesidad de horizontalidad: la necesidad de hablar de conversaciones y no de entrevistas.

Estos son caminos de responsabilidad que se han ido sumando o adquiriendo a partir de cómo las películas se extienden: las películas no se quedan nada más en lo que filmamos, se extienden como responsabilidad de vida. Esto es lo interesante del cine documental o del cine de ficción cuando aborda situaciones sociales. (Gajá, 2021)

En general, quienes han ocupado sitios jerárquicos en las estructuras de poder, tienden a: hablar en primer lugar, a tomar las conversaciones en sus manos, a enunciar su voz de manera clara, potente y con volumen alto, a dar consejos y opinar en relación a vidas y cuerpos que no son las propias, a ocupar más tiempo la palabra de lo que lo hacen personas en posturas de opresión. Tomar responsabilidad desde las posturas de privilegio tendría que ver con poner en marcha prácticas disidentes referente a ese privilegio.

La artista y activista afroamericana damaly ayo⁷⁸, hace una propuesta para abordar las relaciones raciales y ofrece soluciones prácticas para combatir el racismo. A partir de la guía *I Can Fix It!: A 'Now Art' Project. Racism* Ayo (2007) propone prácticas concretas para quienes desean implementar acciones antirracistas, que incluyen: 1) admitir, 2) escuchar, 3) educarse, 4) ampliar la experiencia y 5) tomar acción. Cada una de estas acciones se desglosa, explicando qué implicaría llevarlas a cabo desde una postura de privilegio. De esta manera, las personas que nacieron y viven con diversos privilegios, tienen mucho trabajo por hacer respecto a sus posturas y acciones:

El raciclasismo es muy complejo, está muy interiorizado y en muchos sentidos no se les puede pedir que cambien. No está nada fácil soltar esos espacios que además son súper competitivos.

¿Qué estamos pidiendo? En general que se callen, que cedan los micrófonos, que cedan los financiamientos: que cedan. Y no es fácil, porque todos queremos hacer cine. Aunque nos esté costando de maneras diferentes, aunque los trayectos sean diferentes, la gente quiere estar ahí, quiere ser reconocida como la cineasta, como la directora. Entonces es muy difícil soltar esos espacios. Porque además se cree que son espacios que “nos merecemos”, entonces es muy complicado.

⁷⁸ La artista decide escribir su nombre con minúsculas siguiendo la práctica de bell hooks.

Con muchos años a la distancia y con formación profesional en cine, puedo reconocer que en mis paisanos zapotecos no había una diferencia entre el director, la productora, los camarógrafos: todos eran lo mismo porque todos podían rotar roles y porque no había una construcción individual del ego.

Es lo mismo que en el caso de los hombres hacia las mujeres, ceder los espacios es algo que se les está diciendo. (Marán, 2021)

Romper el privilegio desde el cine documental en relación con los procesos de realización tendría que ver con acciones tales como: tener mucha consciencia de las relaciones dentro de un set, cuidar cómo se ejercen las acciones desde la dirección, romper los binarios en la realización cinematográfica, habitar formas más colectivas en la realización, poner en el centro de la realización de cine documental la reciprocidad hacia las personas que ponen sus historias sobre la mesa en los relatos.

Esto implicaría también romper las prácticas que se han heredado desde posiciones coloniales-antropológicas de narrar a los otros y transitar a narrar lo propio o la relación con lo que se narra. Se vuelve importante así poner por delante la pregunta del para qué se narra cierta historia, para qué cierta persona narra cierta historia y para qué cierta persona narra cierta historia de esa manera.: ¿qué implica que mi persona narre la historia de estas otras personas?, ¿qué implicaciones tiene que un hombre narre las historias de las mujeres?, ¿qué implicaciones tiene que personas blancas narren las historias de personas más morenas?, ¿qué efectos tienen estas historias?

Hay muchas personas que en el cine documental prefieren nombrar su hacer como “realizadores”, “realizadoras” más que desde la figura de la dirección. Hay quienes también buscan romper con la práctica jerárquica de quien dirige y poner en práctica el *devenir-anomal* propuesto por Deleuze y Guattari⁷⁹ (2002):

Dentro del proceso creativo que puede ser el cine, recuerdo al “anomal”, una figura dentro de la estructura de una manada propuesta por Deleuze y Guattari. Anomal es una persona que tiene la capacidad de devenir y de conectar con la experiencia de la otra, con el otro, con le otre. Esa persona puede no direccionar, sino hacer devenir al resto.

Esa capacidad es la que tiene la persona que dirige dentro del cine, no desde el imponer, sino colaborando para que el *crew* pueda devenir en la historia o en el personaje con el que te estás encontrando, devenir en el río que estás filmando. más que realizar algo vertical, la

⁷⁹ El concepto de "devenir-anomal" proviene de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari, especialmente en su obra *Mil mesetas* (2002). Es un término complejo que cuestiona las identidades fijas y las categorías normativas, proponiendo un proceso de transformación continua fuera de las normas establecidas.

persona que dirige tendría que accionar un proceso rizomático: establecer conexiones entre lo que se va a filmar y quienes están filmando. (Mogollón, 2021)

Otra de las formas posibles, tendría que ver con “dejar que la realidad hable” y que sea la propia historia que guíe los pasos del documental, las propias personas, los propios territorios. Esto tendría que ver alejarse de prácticas de querer guiar y acercarse a formas de prestar atención y atestiguar de manera profunda las realidades en donde están inscritas las historias que se abordan en un proceso de cinematográfico documental:

Es la primera vez que hago documentales donde hay personajes. Al acercarme a ellas, ellas son quienes guían la historia, no yo. Las historias de ellas me atraviesan, son personas con las que he hecho vínculos más allá de la película: son personas que me importan. Aunque sé que yo estoy nada más en un momento de su vida.

Me encuentro con más confianza cuando puedo *vincularme con*. En esas relaciones más cercanas, en esas historias pequeñas, puedo encontrarme sin pretensiones, con honestidad.

Las historias me llegan, me siento en un lugar desde donde puedo hablar cuando puedo contar lo que a mí me ha atravesado en relación a aquello de lo que hablo, en relación a ellas.

(Ruvalcaba, 2021)

En cuanto a los productos cinematográficos, sería importante preguntarnos para qué se hace un documental, quién lo hace, desde dónde lo hace, cómo lo hace y para qué lo hace. Estas preguntas también aplicarían al cine de ficción⁸⁰. Algunas invitaciones que desde el presente toman fuerza desde las mujeres que hacen cine documental en México, tienen que ver con narrar historias que atraviesan a las propias personas que las autorean, narrar historias que tienen que ver con el propio contexto y con la propia vida.

Yo empecé a hacer cine, audiovisual, desde los 9 años, en Guelatao. Creí en un espacio en donde mis paisanos ya hacían televisión, ya hacían radio. Creí en ese ecosistema en donde mis paisanos eran quienes producían, quienes dirigían. ¿Qué significa que personas que no pertenecemos a las élites, hagamos lo que hagamos? Significa lo que significa para nuestras comunidades.

Yo podría hacer una película cualquiera, como *Los Años Azules*, que pasó de noche en mi pueblo; o puedo hacer una película como *Tío Jim* que implica un fragmento del pueblo, un

⁸⁰ Estas son algunas preguntas que el director Jacques Audiard podría haberse hecho en relación con su criticada película *Emilia Pérez*. Ese es un ejemplo perfecto de privilegio cis-masculino, colonial, blanco, heterosexual en la realización cinematográfica reciente que en definitiva no se cuestiona los efectos de los discursos y sistemas de poder que está generando su práctica cinematográfica. En relación a esta película Mikaelah Drullard (2025) afirma: Si no se hubiera hecho la película *Emilia Pérez* (...) ayudaría más a las poblaciones sobre las que basa su historia: personas víctimas de la desaparición forzada y por particulares en México, víctimas de crimen organizado y personas *trans*, concretamente travestis y mujeres *trans*.

fragmento de las historias de mi comunidad y que significa a mi comunidad porque es la historia de un fragmento del pueblo. (Marán, 2021)

¿Qué implicaciones tendría todo esto para el cine documental? Que las personas que viven las historias sean quienes las narren. Esto tendría que ver con promover caminos que colaboren con que las personas que viven y habitan cierta realidad, narren su vida en términos propios. En algunos casos esto será posible, en otros casos, esto es lo que se busca hacer posible. En algunos otros casos, lo anterior no tiene aún condiciones de posibilidad. Hay quienes ponen en marcha entonces prácticas que tienen que ver con el encuentro:

Quiero que se vea que es un encuentro, no es una voz de quien sabe quién hablando sobre esto. Hago muy evidente de dónde vengo yo, cuál es mi pasado y porqué lo estoy viendo así; planteó una relación entre las historias de ellas y lo que yo vivo. Esto es algo que me motiva. A lo mejor esto podría llamarse “autoral”.

A mí no me gusta la palabra autoral, pero la uso para decir que es mi forma. Para poder ver algo, tengo que decir quién es esta persona que está viendo, es autoral desde que lo estoy nombrando desde mi subjetividad. Hay algo que me incomoda de lo autoral que se nombra así. Lo autoral ha sido nombrado por todo un sistema que impone jerarquías, por eso me incomoda. Pero tampoco puedo dejar de nombrarlo porque reconozco que en mi trabajo hay una dirección, podría decirse una autoría. Sin embargo, esta busca no repetir, no quiere repetir esquemas jerárquicos. Por eso no me gusta, me siento incómoda.

Al mismo tiempo reconozco mi mirada ¿cómo dar lugar o espacio al todo? a las personas con las que comparto el momento del encuentro, los lugares, a ellas como quienes están prestando-compartiendo las historias, al equipo de producción. Quisiera que mi trabajo fuera cada vez menos autoral porque no es sólo mi mirada, sino que es una mirada compartida. Quizá hablar desde *una subjetividad con mirada compartida* si termina siendo un estilo. (Ruvalcaba, 2021)

Romper el privilegio en el cine documental podría tener que ver también con proporcionar reciprocidades desde lo material y simbólico, que puedan rendir homenaje a las historias compartidas y que escapen del extractivismo en las prácticas documentales:

Las cosas cambiarían muchísimo en el cine si se le diera lugar a las personas que realmente son las que sostienen las historias. Se puede hacer de maneras prácticas muy claras. Una es costear la aportación de los protagonistas como intérpretes de su propia vida y co-guionistas de su historia, son los que están narrando su propia historia y son los dialoguistas. Cuando se comparte la autoría como co-guionistas e intérpretes, les das un valor de participación en la película. Otra opción es que, si esto no es pagado, entonces tendría que ser una co-producción, las personas tendrían que ser dueñas de un porcentaje de la película. En casos

de películas que logran comercializarse, esas personas recibirían una retribución simbólica por el resto de su vida.

De esta manera las personas sobre quienes se sostienen las historias en el cine documental pasarían de ser víctimas a ser co-productores de una película, a ser cineastas. Pasarían a tener otro oficio y a ser reconocidas en el mundo como gente que hace cine.

Ahí es donde toda la escuela del cine documental en muchos sentidos se tiene que auto-destruir. (Marán, 2021)

Las conversaciones y acciones relacionadas con reconocer los privilegios en la realización de cine documental son fundamentales para re-vertebrar el cine documental desde el presente. De volverse cada vez más comunes estas reflexiones y de ponerse más al centro estas conversaciones desde las diferencias, el cine documental tomará cada vez más responsabilidad.

La importancia de estar en todos lados

Las mujeres documentalistas en la actualidad, sin embargo, no sólo están presentes de manera masiva en el ámbito de la realización, sino en otros ámbitos relevantes al documental. En el capítulo dos se hizo referencia a la tempestad de mujeres que se hacen presentes en el cine, no solo desde la realización, sino también desde otros ámbitos como la producción, la distribución, la exhibición y la formación.

Desde el feminismo se habla de la diferencia de género reflejada en los trabajos productivos y los trabajos reproductivos. Silvia Federici (2013) sostiene en su obra *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, que la separación entre trabajo productivo – remunerado y reconocido en la esfera pública – y trabajo reproductivo – no remunerado y confinado al ámbito privado – es una construcción del capitalismo destinada a explotar el trabajo de las mujeres.

Llevado al cine, lo productivo o reconocido en el ámbito público tiene que ver, como se ha mencionado, con ocupar la posición de la dirección. Lo reproductivo en cambio podrían ser todos esos roles que desde el cine no se consideran tan importantes en lo público, pero que sostienen el rol de la dirección. La producción cinematográfica es uno de estos ámbitos:

Dentro de la industria cinematográfica, las mujeres estamos en roles resolutivos. Esto tiene mucho que ver con la división de géneros como forma cultural, en donde las mujeres tenemos una capacidad aprendida y adquirida a nivel cultural y resolvemos, solucionamos. La producción es eso, hace que la creación cinematográfica sea posible. Si hacemos una estadística, en el espacio de la producción, la mayoría son personas que se asumen como

mujeres. Esto tiene que ver con el tema de haber crecido y haber sido socializada como mujer en donde siempre éstas al servicio de otras personas, sean hombres o mujeres, estás al servicio siempre.

Ahora, tengo una necesidad personal de dejar de hacer posibles las ideas de otras personas y producir mi propia idea. Esta migración tiene que ver con esta necesidad de estar al servicio de mí misma y de mi espacio creativo, pasar de producir a pasar a dirigir. (Mogollón, 2021)

Es así como el rol de la producción podría vivir algunas mutaciones para escapar de estos binarios que replican los roles tradicionales. Una de estas formas, podría tener que ver con reconocer la importancia que la producción tiene y darle un reconocimiento más importante en lo público. Otra forma, es la están poniendo en práctica las mujeres cineastas, es transitar desde los roles de la producción, hacia los roles de la realización o dirección de cine.

En lo que concierne a otros ámbitos que son importantes, pero que no obtienen tanto reconocimiento en lo público, se presentan algunas reflexiones en términos de la distribución y la exhibición. Desde los entendimientos de Federici (2013), estos ámbitos también pueden ser considerados como trabajo reproductivo, ya que sostienen también la realización cinematográfica, pero no reciben tanto reconocimiento:

El cine no pasa solo por acceder a narrar y representar, pasa también por distribuir, exhibir esas otras narrativas. Esa sacudida que veo en México, no sólo pasa por la narración y por la representación, sino pasa por reflexionar qué se está distribuyendo, quienes están produciendo, quienes están en los cargos de decisión, quienes hacen las políticas gubernamentales. Esta sacudida sucede no solo en México, en Latinoamérica y el mundo. Eso me parece maravilloso. (Mogollón, 2021)

El último de los ámbitos que es importante mencionar y que también hace parte de los trabajos que sostienen la realización cinematográfica es la formación. Una de las maneras de posibilitar otras formas de hacer cine documental, pasa también por la creación de otros espacios de formación que transformen las lógicas jerárquicas y extractivas presentes en el cine y antes denunciadas. Espacios de formación que trabajen desde lo colaborativo y participativo (Zirión, 2015), espacios de formación que contribuyan con mostrar y compartir que otras formas son posibles:

Históricamente los documentalistas han sido personas que vienen desde el privilegio y que han tenido recursos como para jugarle al aventurero, yendo de país en país, narrando historias que no les pertenecen y haciendo ejercicios de extractivismo. Así como en un momento llegaron los misioneros, después han llegado los antropólogos y después han llegado los documentalistas. La formación de los documentalistas, no solo los forma

creyendo que son genios merecedores de todo, sino además salvadores; por lo tanto, creen que son buenas personas. La formación es desde la lógica individualista homo-centrista. En esta idea de ser artistas genio y que se lo merecen todo, la vida de las personas que fueron retratadas, no cambia. No cambió porque se ejerce una violencia simbólica al no hacer un equilibrio justo de lo que implica la creación artística desde el cine documental. Se ocupan espacios de formación de nuevas generaciones en donde no crezcan creyendo que son los salvadores merecedores de todo, sino que realmente tengan la sensibilidad de co-crear con cualquier persona. Poder hacer un ejercicio a consciencia de lo que realmente es hacer un documental: un ejercicio de co-creación con las personas que viven las historias. (Marán, 2021)

Para crear las anteriores líneas de reflexión partí de la pregunta ¿qué herramientas es posible generar para pensar el cine documental hecho por mujeres desde México? Con esta pregunta presente, realicé un ejercicio que nombro aproximaciones a una teoría coral del cine documental hecho por mujeres de México. Éste consistió en realizar conversaciones con mujeres que hacen cine documental desde el presente mexicano dándole importancia a que el conocimiento se genera siempre en conversación con. También en sistematizar su pensar, sentir, posicionamientos y reflexiones, en conversación con mis pensares, sentires, posicionamientos y reflexiones a partir de ejes relevantes relacionados con el cine documental.

He afirmado que la importancia de estar detrás de las cámaras como directoras de cine documental hace frente a la doble ausencia-desaparición de las mujeres en el cine. Por ello, permite enfrentar el olvido de sí mismas y transitar hacia ejercicios en los que las mujeres se recuerdan a sí mismas. Estar detrás de las cámaras habla también de la genealogía de las mujeres realizadoras del pasado como proceso de continuidad histórica. A la par de hablar de lo político, se ponen sobre la mesa las experiencias de las mujeres dentro de esto político que se presenta, esta es una discontinuidad histórica. Todo esto necesariamente cambia el mundo desde las miradas y las voces de un sujeto minorizado en la historia.

Desde las conversaciones con las realizadoras, se ha resaltado la importancia de que las mujeres estén detrás de una cámara, ya que, al hacerlo, las mujeres se hacen visibles y se convierten en una referencia para otras mujeres (Ruvalcaba, 2021). Las mujeres como audiencia pueden verse reflejadas en las protagonistas e historias documentales (Gajá, 2021), las mujeres proponen otras formas que sí tienen un fondo (Marán, 2021) y las representaciones se alejan de los roles estereotipados de las mujeres (Gajá, 2021).

Se ha abordado la idea de que la forma en que se narra una historia influye directamente en las capacidades de habitar el mundo. A cerca de las formas de narrar, las conversaciones

con las realizadoras han destacado puntos clave: se considera importante alejarse de las narraciones que abordan "los grandes relatos" y transitar hacia espacios "más pequeños" (Ruvalcaba, 2021); se defiende la relevancia del encuentro y los cuidados en las relaciones dentro del contexto del cine documental (Ruvalcaba, 2021); se afirma que el trabajo de las documentalistas abre espacios para reconocer a las mujeres como protagonistas (Gajá, 2021); se describe el documental como un relato de encuentros (Ruvalcaba, 2021); y se invita a narrarse en términos propios (Marán, 2021).

En lo que concierne al cine y las violencias cinematográficas, se ha reconocido que el cine fue creado en un contexto de dominación cultural, replicando características dominantes en sus procesos y productos. A partir de las conversaciones con las realizadoras de cine documental, se han abordado los actos de violencia ejercidos sobre las mujeres y otros sujetos minorizados a lo largo de la historia (Mogollón, 2021). También se ha hablado del racioclasismo que ha condicionado las oportunidades para dirigir cine documental en México, y se ha problematizado el documental como un espacio de violencia extractivista (Marán, 2021).

Se ha definido el privilegio documental y se han propuesto diversas formas de romperlo. Algunas ideas para desafiar los ejercicios de poder derivados del privilegio en el cine documental, desde la perspectiva de las mujeres realizadoras, incluyen: abrir caminos de responsabilidad (Gajá, 2021); ceder el micrófono a quienes se encuentran en el privilegio (Marán, 2021); ser disidentes de la postura tradicional de la dirección y devenir anomalía (Mogollón, 2021); permitir que las personas que viven las experiencias guíen las historias (Ruvalcaba, 2021); hablar de las realidades que atraviesan desde lo personal y lo comunal (Marán, 2021); colocarse desde la política del encuentro, compartir miradas, romper la autoría y complejizarla con otras perspectivas desde la propia subjetividad (Ruvalcaba, 2021); y compartir la autoría con quienes aportan sus historias (Marán, 2021).

En cuanto a la importancia de estar en todos lados en el cine, se ha hablado acerca de la distinción entre el trabajo productivo y reproductivo en el cine. Se ha planteado cómo la postura de la realización es la posición que recibe reconocimiento en el ámbito público, a diferencia de roles en el cine como la producción, la exhibición, la distribución y la formación. Se ha planteado la opción de reconocer desde lo público, la importancia que todos estos roles tienen para el cine. A partir de las conversaciones con las realizadoras, se ha destacado la importancia para las mujeres de asumir la posición de dirección. Asimismo, se ha subrayado la relevancia de reconocer a quienes colaboran en la distribución y exhibición del cine documental (Mogollón, 2021). Además, se ha planteado que modificar los ámbitos de formación

cinematográfica documental también transformaría la manera en que se realiza este tipo de cine (Marán, 2021).

Esta aproximación a una teoría coral del cine documental hecho por mujeres desde México ha generado conocimiento que puede iluminar aspectos relevantes a la realización de cine documental a partir de conversaciones entre mujeres relevantes al ámbito de la realización cinematográfica. De todas estas maneras, la perspectiva, mirada, voz y experiencia de las mujeres realizadoras desde México, se muestra como fundamental para re-crear otras formas de hacer en el cine documental.

Capítulo 4. Prácticas de las mujeres documentalistas

A lo largo de esta investigación, he planteado que con el reconocimiento de Tatiana Huezo en 2017 como mejor directora *las mujeres aparecen denunciando las desapariciones*. Este reconocimiento contribuyó a que de manera pública se evidenciara la aparente ausencia de las mujeres en la dirección y se planteara la pregunta ¿quiénes son las mujeres que han realizado cine documental en México? ¿en dónde están esas mujeres? Luego de eso, se llevó a cabo una “búsqueda”- rescate de las mujeres que han realizado cine documental en México y, tras reconstruir su historia, se ha evidenciado que su presencia como realizadoras ha sido constante.

A la par de estas preguntas, se ha planteado también la pregunta de ¿por qué es importante que las mujeres ocupen la posición de la realización? Luego de un repaso de aproximaciones teóricas para leer, pensar y entender el cine documental hecho por mujeres, se ha realizado una aproximación a una teoría coral del cine documental hecho por mujeres desde México. A partir de ésta, se ha generado conocimiento en conversación que puede iluminar aspectos relevantes a la realización de cine documental desde las voces de las mujeres. Se ha reconocido la importancia de que las mujeres ocupen el lugar de la realización: para generar referencias para otras mujeres (Ruvalcaba, 2021) y para que puedan verse reflejadas en las protagonistas e historias documentales de manera no estereotipada (Gajá, 2021).

Se planteó la idea de que la manera en la que se narra una historia tiene efectos en las capacidades de habitar el mundo. En torno a las formas de narrar y representar se cosecharon desde la perspectiva de la realizadoras algunas respuestas a esto: se ha planteado la importancia de narrarse en términos propios (Marán, 2021); se han hecho invitaciones a narrar desde lugares “más pequeños” (Ruvalcaba, 2021); se ha afirmado que el trabajo desde las documentalistas abre lugares para reconocer a las mujeres como protagonistas (Gajá, 2021); se ha defendido la importancia del encuentro y los cuidados en las relaciones en los contextos de cine documental y se consideró al documental como un relato de encuentros (Ruvalcaba, 2021).

Este camino es importante, pues ha permitido re-historiar a las mujeres como realizadoras de cine documental en México y también crear conocimiento en conversación para leer el cine documental hecho por mujeres desde México. Luego de demostrar esta presencia y de contribuir a la generación de pensamiento relevante para reflexionar el trabajo de las documentalistas, es necesario re-dirigir la atención al tema que *Tempestad* (2016) puso sobre la mesa: las desapariciones en el México desbordado por el necro-neoliberalismo. ¿Qué prácticas ponen en marcha las mujeres al tratar el desborde necro-neoliberal en México en sus trabajos documentales?, ¿qué representaciones están creando a partir de estos documentales?,

¿cómo están narrando este contexto? Y sobre todo ¿qué sentidos re-construyen, proponen, generan sus documentales?

En el capítulo uno, realicé una aproximación al contexto de violencia que se ha recrudecido en México desde que se instauró el neoliberalismo en esta tierra y que se agudizó desde 2006. Se ha planteado cómo el neoliberalismo ha avanzado a partir de estrategias *necro* que ejercen poder sobre los cuerpos y territorios, sobre la vida, para exprimir, extraer valor y beneficiar a quienes detentan el poder. Se han abordado así los efectos más descarnados que en este país se experimentan y que dan muestra de todo esto: las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivistas. Se ha planteado en este sentido, la importancia de rescatar nuevos sentidos que frente a este contexto nos permitan seguir viviendo.

Esta investigación ha afirmado que desde el trabajo de las mujeres realizadoras que tratan el desborde necro-neoliberal en sus documentales, como Huezó (2016), es posible rescatar nuevos sentidos. Dicho de otra manera, he sostenido que es posible rescatar nuevos sentidos desde las prácticas de las mujeres documentalistas que tratan el tema del México desbordado por el necro-neoliberalismo. ¿Qué nuevos sentidos es posible rescatar desde el trabajo de las mujeres documentalistas para el México desbordado por el necro-neoliberalismo?, ¿qué nuevos sentidos es posible rescatar desde el trabajo de las mujeres documentalistas para las mujeres como sujeto político?, ¿qué nuevos sentidos es posible rescatar desde el trabajo de las mujeres documentalistas para el cine documental? De esta forma, planteo que desde las prácticas se rescatarán nuevos sentidos:

Todo se reduce a si las prácticas generan diferencias; por lo que, el modo de hacer construye un discurso distinto y cómo ese discurso distinto es resultado de un pensar la vida desde otro lado. Planteo el principio de que las formas sí son fondo (Marán, 2021).

Para abrir este capítulo presentaré algunos entendimientos del concepto de prácticas. Luego de esto haré una construcción de aquello a lo que me refiero cuando hablo de nuevos sentidos. Más adelante, me planteo abordar las prácticas de las mujeres documentalistas que se refieren al México desbordado por el necro-neoliberalismo en sus trabajos y abordan las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos. Propongo un acercamiento a las prácticas de las mujeres documentalistas a partir de sus documentales. De esta manera, presento las formas en las que procedí para compendiar 19 documentales de estos temas y crear la herramienta de análisis que nombro “Análisis documental en términos propios”. Presento el análisis de los documentales organizados en tres grupos temáticos: en primer lugar, hago un análisis individual de los documentales y luego los abordo como un todo a partir de lo que

llamo “constelaciones de nuevos sentidos”. Al final de este capítulo planteo algunas conclusiones luego de todo este recorrido.

¿A qué me refiero con Prácticas?

Esta indagación se ha articulado a partir de la idea de que, al acercarse a cierta práctica, es posible reconocer los sentidos que estas mismas prácticas posibilitan, a la idea de que las prácticas generan significados, sentires, sensaciones y orientaciones. Esta idea es en definitiva heredera del feminismo que al hacer crea sentido y al crear sentido propone maneras de hacer.

El concepto de prácticas del que he partido es heredero de las aportaciones de Michel Foucault. Foucault aborda las prácticas en una gran diversidad de sus obras; sin embargo, de acuerdo con el filósofo Edgardo Castro (2004): “a pesar de la importancia que este concepto tiene en las obras de Foucault, no encontramos en esta ninguna exposición detallada del concepto de práctica; resulta necesario reconstruirlo a partir de otras indicaciones” (p. 315).

Cuando Foucault habla del concepto de prácticas, se refiere a dos grandes ámbitos: las prácticas discursivas y las prácticas no-discursivas. Las prácticas discursivas son “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido, para una época dada y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (Foucault citado por Castro, 2004, p. 315). Las prácticas no-discursivas por su parte, se refieren a las relaciones de poder.

Algunos ejemplos del interés de Foucault en las prácticas se presentan en *Historia de la Locura*, en donde analiza el encierro o el asilo en términos de práctica. En *El nacimiento de la clínica*, Foucault hace un estudio histórico de la práctica médico-clínica. En *Vigilar y castigar*, Foucault presenta un estudio histórico de las prácticas punitivas. De acuerdo con Castro (2004) el dominio de análisis de Foucault son las prácticas.

Para reconstruir el concepto de prácticas, Castro (2004) propone partir de tres textos. En *Qu'est-ce que les Lumières?*⁸¹ Foucault describe tres características que delimitan y definen las prácticas: *homogeneidad*, *sistematicidad* y *generalidad*. La homogeneidad tiene que ver con lo que hacen y la manera en que lo hacen los seres humanos, así como a la racionalidad o regularidad que organiza las maneras de hacer. La sistematicidad tiene que ver con tomar en cuenta el dominio de las prácticas en términos de: el eje del saber (las prácticas discursivas), el eje del poder (las relaciones con los otros) y el eje de la ética (las relaciones del sujeto consigo

⁸¹ Este texto se localiza en el Tomo IV de *Dichos y escritos*.

mismo) en lo que tienen de específico y en su entrelazamiento. La generalidad está relacionada con el carácter recurrente de las prácticas dada en sí misma por configuraciones históricas particulares (Castro, 2004).

El segundo texto para esta reconstrucción es el tomo dos de *La historia de la sexualidad* en donde Foucault aborda el concepto de experiencia. El autor sostiene que, la historia de la sexualidad es la historia de una experiencia “si se entiende por ‘experiencia’ la correlación entre dominios de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad en una cultura” (Castro, 2004, p. 316). Finalmente, en el *Prefacio de Historia de la Sexualidad*, Foucault interpreta el análisis histórico de las formas de experiencia en términos de pensamiento: “proponiendo que el pensamiento debe ser analizado en todas las maneras de decir, de hacer, de conducirse, en las que el individuo se manifiesta y obra” (Castro, 2004, p. 316).

Retomando las aportaciones de Foucault reconstruidas por Castro, haré una cosecha “en términos propios” de lo que significan las prácticas. Las prácticas implican homogeneidad, sistematicidad y generalidad. Se dan en configuraciones históricas particulares (recurrencia); se refieren al hacer y a la manera de hacer de los seres humanos, así como a la racionalidad que organiza estas maneras de hacer (homogeneidad); hablan del contexto que define las condiciones para la enunciación (el eje del saber), las relaciones con los otros (el eje del poder) y las relaciones del sujeto consigo mismo (el eje de la ética) (generalidad). Las prácticas hablan de la historia de una experiencia; entendiendo por experiencia las correlaciones entre los dominios de saber, las normas y las formas de subjetividad en una cultura. Es posible aproximarse a las prácticas desde el pensamiento analizando las maneras de decir, de hacer y de conducirse en las que el individuo se manifiesta y obra.

De una manera más sintética, luego de todo esto concluyo que para acercarse a las prácticas es importante prestar atención a: las configuraciones históricas particulares; los contextos que definen las condiciones para la enunciación; la historia de una experiencia; el hacer, las maneras de hacer y el pensamiento que las organiza; las relaciones con los otros y las relaciones del sujeto consigo.

Así, las prácticas a las que estoy prestando atención en este trabajo son a las prácticas documentales que las mujeres ponen en marcha en el México desbordado por el neo-liberalismo al representar y narrar en sus trabajos documentales las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos. Me he planteado que a partir de analizar las prácticas propuestas desde las mujeres documentalistas en este contexto, es posible rescatar nuevos sentidos para el propio contexto del desborde, nuevos sentidos para el sujeto mujeres y nuevos sentidos para el cine documental.

¿A qué me refiero con Nuevos Sentidos?

¿Qué nuevos sentidos posibilitan las realizadoras que tratan el México desbordado por el necro-neoliberalismo en sus documentales?, ¿qué sentidos re-construyen? Esta investigación ha planteado que es posible rescatar nuevos sentidos desde el trabajo de las mujeres documentalistas acerca del desborde necro-neoliberal. A lo largo de este texto he mencionado cuatro aspectos para referirme a los sentidos. Los aspectos que he “desdoblado” a partir de la palabra sentidos son: sensaciones, sentidos como sentires, sentidos como significados, sentidos como direcciones. Es momento de explicar cómo el sentido puede comprenderse a partir de estos cuatro aspectos.

La palabra “sentido” tiene raíz latina, su raíz etimológica es *sentire*. Al indagar alrededor de esta raíz, se hace evidente cómo la raíz *sentire* está relacionada con diversos aspectos. En primer lugar, se refiere a las cualidades perceptibles por los sentidos (Diccionario Etimológico, 2024). Es posible entonces, entender la palabra sentido como lo sensible: lo que se toca, lo que se prueba, lo que se escucha, lo que se mira, lo que se huele. Esto toma forma y se posibilita desde el cuerpo y sus sentidos: el tacto, el gusto, el oído, la vista y el olfato. Estos sentidos toman forma desde el cuerpo sintiente. Así se presenta la primera acepción de la palabra sentido: los sentidos como sensaciones.

Una segunda posibilidad que envuelve la raíz *sentiré*, está relacionada con la experiencia del sentimiento; con el sentimiento intenso (Diccionario Etimológico, 2024). Sentido entonces se refiere también a aquello que se experimenta desde las emociones, desde el mundo afectivo; se refiere a los sentimientos. De esta forma recogemos la segunda acepción del término sentido: los sentidos como afectos, los sentidos como sentimientos.

Al vincularse también con raíces indoeuropeas, la raíz *sentire* implica tomar una dirección: asentir, consentir, disentir, desconsentir, presentir, resentir (Diccionario Etimológico, 2024). Todas estas palabras implican orientaciones o direcciones que se toman en base al sentir respecto a algo más; así al invitar a tomar una dirección, se genera un movimiento. Sentido se refiere también entonces a tomar una orientación y esta es su tercera acepción: los sentidos como orientaciones, los sentidos como direcciones que se toman e implican un movimiento.

Finalmente, la palabra *seso*, que toma forma desde la misma raíz latina *sentire*, expresa que hay una percepción desde los sentidos, que estas sensaciones se procesan y que reflexionando a partir de ellas se genera un pensamiento, un juicio o una opinión (Diccionario

Etimológico, 2024). Sentido de esta forma y en su cuarta acepción implica entonces la posibilidad de generar un significado: los sentidos como significados.

Sentidos como lo perceptible por los sentidos, lo sensible; sentidos como la experiencia de los afectos, de los sentimientos; sentidos como pensamientos, juicios, opiniones, es decir, como significados; sentidos como tomar una orientación, una dirección que implica movimiento, transformación. Se hace evidente que la palabra sentidos tiene que ver con diversas cosas, así puede entenderse de estas diversas maneras. Sentidos como sentir desde el cuerpo, sentidos también como sentir algo en los afectos, sentidos como efecto del ejercicio del pensar y reflexionar, de darle significado a la experiencia y a las cosas y sentidos finalmente como orientación. Al hablar de nuevos sentidos puede hacerse referencia entonces a uno o más de estos aspectos.

Recurrir a la palabra “sentidos” en plural, implica tener presente esta multiplicidad y desde ahí, hacer referencia a un aspecto de aquello a lo que esta palabra se refiere, a algunas de las posibilidades de ésta mezcladas o también, a todas sus posibilidades. Sentidos en plural, habla de una diversidad de sensaciones, sentires, significados, orientaciones. Las posibilidades son diversas y múltiples: sensaciones que nos orientan, sentires que nos llenan de significado, significados que provienen de las sensaciones, orientaciones que nos dan sentido.

La cualidad “novedosa” de los nuevos sentidos se refiere por una parte al contexto en el que nos encontramos en el presente. En este tiempo en crisis en el que la amalgama patriarcal-capitalista-colonial se exagera aceleradamente y de manera descarnada, desplegando estrategias necro-neoliberales sobre los cuerpos y sobre los territorios, re-novar los sentidos, en sus múltiples acepciones, es fundamental.

La “novedad” de estos sentidos tiene que ver con la necesidad de nuevos sentidos en medio de este contexto. La amalgama patriarcal-capitalista-colonial en este momento neoliberal, con sus estrategias y efectos descarnados, pareciera en ocasiones ocuparlo todo. Los nuevos sentidos son novedosos, pues yendo más allá del prefijo *necro* permiten: ver-escuchar-oler-degustar-tocar algo más, sentir distinto en los afectos, significar de otra forma desde el pensar, aclarar la orientación y apoyar las transformaciones posibles. Estos son sentidos novedosos, pues en medio de estrategias *necro* que pareciera la única opción planteada desde el desborde, permiten calma en medio de la tormenta. A partir de esta calma pensar, tomar inspiración y fuerza. Los nuevos sentidos abren la posibilidad de respirar para seguir caminando, de resistir y continuar en la vida.

La concepción de nuevos sentidos es esperanzadora, pues invita a reconocer “algo más allá de lo necro”. Reconocer algunas formas que pueden colaborar con sostener la vida en el

presente, con sostener-nos en el presente en medio de este desborde. La palabra “nuevos” se refiere así, a algo que aporta novedad: algo que sorprende, que da una perspectiva fresca, algo que contribuye, algo que brinda otras posibilidades.

Recurriendo a los cuatro aspectos que contiene la palabra “sentidos”, desde lo que se siente, la novedad se vive en las sensaciones como frescura, como agua cuando hace calor, como agua cuando se tiene sed. Desde los afectos o sentires, novedoso es algo que hace latir el corazón más rápido, o más en calma, algo que nos llena de alegría, o nos da esperanza, algo que renueva el sentir. Desde los significados, lo novedoso se puede experimentar como *eureka*, como el hecho de que las piezas entren en su lugar, como el poder finalmente entender algo, entender cómo funciona algo y desde ahí tomar posicionamientos y acciones. Desde la orientación o la direccionalidad, la novedad puede experimentarse como la posibilidad de entender hacia dónde nos dirigimos, cómo encontrar o descubrir una vereda necesaria y de esa manera transitar.

Uno de los más devastadores despojos al que nos enfrentamos en la actualidad, es el despojo de la capacidad de construir sentidos en términos propios. Construir sentidos a partir de las propias sensibilidades, de los propios afectos, de los propios significados y a partir de ahí trazar las propias orientaciones. En medio de este presente en crisis es importante ser capaces de regenerar sentidos en términos propios que permitan escapar de las posibilidades necro que plantea el neoliberalismo en la etapa actual.

En *Horizontes del Feminismo* (L. Gil, 2022) y respecto a la importancia de las conversaciones en medio de este tiempo, en el prólogo, Navarro habla acerca de la importancia de “generar condiciones de escucha, en medio del ruido de la violencia sistémica que nos ensordece y aturde, y de proponer preguntas clave que estimulan nuestras capacidades cognitivas” (p. 31). Más adelante, la autora habla de la posibilidad de generar “lenguajes para nombrar y cultivar horizontes que afirmen la vida” (p. 33). Así mismo, plantea “un movimiento de reapropiación de la capacidad política y del poder decisional para intervenir en el tejido de la vida” (p. 35).

Esta indagación ha propuesto que pueden surgir nuevos sentidos a partir de las prácticas de las mujeres que hacen cine documental acerca del México desbordado por el necro-neoliberalismo. De la mano de los planteamientos de Navarro (citada por L. Gil, 2022), afirmo que los nuevos sentidos propuestos desde las mujeres realizadoras de cine documental en México tienen la capacidad de re-generar condiciones de escucha, proponer preguntas clave, generar lenguajes que afirman la vida, apoyar la reapropiación de la capacidad política y del poder decisional.

Como se ha planteado en el capítulo 2, el cine documental ha contribuido de manera histórica a abordar la realidad desde una mirada y voz propias y desde ahí han aportado a la intención de comprender el mundo, de construir significado en torno a él. Juhasz y Lebow (2015) afirman que los documentales son modos de expresión cultural que contribuyen con construir la comprensión de los acontecimientos del mundo y con comprender el mundo mismo.

De esta manera, planteo que las mujeres que realizan cine documental acerca del México desbordado por el necro-neoliberalismo, están aportando en la actualidad – al tiempo de hacer frente a la ausencia-desaparición histórica de la que fueron objeto – voces y miradas que contribuyen con re-construir la comprensión de los acontecimientos en este México y con proponer nuevos sentidos.

Propongo caracterizar los nuevos sentidos como aquellas sensaciones, sentimientos, significados y orientaciones que surgen desde las mujeres realizadoras de cine documental en México como subjetividades que no han ocupado el lugar Dominante de enunciación en la historia y que aportan novedad, sensaciones de frescura, que nos llenan de esperanza, que desde ahí imprimen de nuevas posibilidades y que colaboran con aclarar nuevas orientaciones deseables en medio de este contexto. Nuevos sentidos son los que aportan sujetos que, al no haber ocupado lugares Dominantes de enunciación, permiten novedad desde sus miradas y desde sus voces.

A continuación, explico cómo procedí para hacer una aproximación a las prácticas de las mujeres documentalistas en sus documentales alrededor de las desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivistas en el México desbordado por el necro-neoliberalismo y cómo he cosechado nuevos sentidos a partir de sus documentales.

Partir de los documentales para rescatar nuevos sentidos

Tomando en cuenta que las prácticas implican las maneras de hacer y el pensamiento que las organiza, me planteo partir desde los documentales de las realizadoras – considerándolos como maneras de hacer – para rescatar nuevos sentidos para el contexto del México desbordado por el necro-neoliberalismo, para el sujeto mujeres y para el cine documental. Para analizar las prácticas, hice un compendio de 19 documentales. En este compendio presté atención principalmente a la pregunta ¿qué documentales han sido realizados por mujeres en México alrededor de los temas de feminicidios, desapariciones y ejercicios extractivos?

De esta forma, busqué que los documentales fueran representativos de las diferencias entre las mujeres y representativos también en términos temporales. Lo representativo en términos de las diferencias entre mujeres, implicó prestar atención a lo que hay en común en las realizadoras – la labor de hacer cine documental – así como a que los documentales seleccionados, dieran cuenta de la diversidad entre las propias mujeres. Para esto me inspiré en la concepción del “nosotras” planteada por L. Gil (2022).

Éste es un “nosotras” que se niega a ser asimilado bajo categorías totalizantes y esencialistas: no está hecho de identidad sino de diferencias capaces de recomponerse entre sí. Es un “nosotras” que extrae su fuerza de la potencia colectiva, del ejercicio de cooperación entre mujeres que no necesariamente se conocen de antemano y de la herencia de distintas luchas políticas. Este “nosotras” recupera las voces de las clases populares y apuesta por reconstruir una vida vivible para todas. Así, este es un “nosotras” que pone sobre la mesa el desafío de lo común afirmando las diferencias y poniendo al frente las luchas por la igualdad radical (L. Gil, 2022).

Lo común en términos de los documentales entonces son los temas de desapariciones, feminicidios y extractivismo, celebrando las diferencias entre las mujeres. Entre los documentales seleccionados, algunos han sido hechos por mujeres que asistieron a la escuela de cine y en este sentido están profesionalizadas. Existen documentales de mujeres que han hecho parte de procesos de formación de cine, pero no en esquemas universitarios. Se encuentran documentales hechos por mujeres mexicanas, otros de mujeres mexicanas-estadounidenses, documentales de mujeres que tenían otra nacionalidad y ahora son mexicanas.

También se han seleccionado documentales que fueron financiados con recursos públicos, otros financiados por organizaciones y otros que fueron autofinanciados. Entre las realizadoras, hay quienes tienen una especialidad en antropología audiovisual o en historia y que usan el cine como herramienta para hacer visible algo. Existen documentales que fueron el trabajo final de licenciatura de comunicación de jóvenes realizadoras y que quisieron contribuir con una causa social en este proceso. Se han realizado documentales por mujeres que vienen de familias de cineastas, documentales en los que la documentalista tiene relación personal con quien es protagonista en su trabajo. Algunos documentales fueron realizados desde la autoría individual, otros que fueron hechos con formas más cercanas al cine comunitario y participativo.

Existen mujeres que compartieron la dirección documental con otras mujeres y también hay mujeres que compartieron la dirección documental con otros hombres. Algunos documentales han estado dentro de los circuitos cinematográficos en festivales, otros que

quieren visibilizar una causa social y están disponibles en plataformas de *streaming*, y los que están disponibles con acceso libre en internet. Desde estas diversas formas de enunciar las miradas y voces a partir del cine documental, el hilo común entre todos los documentales es entonces, que los documentales estuvieron realizados por mujeres a cerca del desborde necro-neoliberal en México.

En términos de lo representativo a través del tiempo, tomé en cuenta documentales existentes desde 1994, hasta el presente. El 94 es el momento en el cual se data la “oficialización” del neoliberalismo en México a partir del TLC. Desde ese momento, se pusieron en marcha de manera cada vez más descarnada y avasalladora, los efectos necro sobre los cuerpos y los territorios en este país. La representatividad consistió, en plantear una línea temporal de documentales desde ese momento hasta el presente⁸². Ambas estrategias en términos de representatividad tuvieron que ver con la intención de dar un panorama general de qué se ha propuesto de cada tema desde la diversidad de voces y miradas del “nosotras”.

En la tabla 3 presento con este compendio de documentales⁸³, organizados por tema, incluyendo el nombre de la realizadora, el año de realización y un código que sirve para referirme a sus trabajos de manera abreviada en los siguientes apartados.

Tabla 3. Tabla de Documentales sobre Feminicidios, Desapariciones y Extractivismo

Categoría	Título	Abreviación	Directora	Año
Feminicidios	Señorita Extraviada	SE	Lourdes Portillo	2001
	Bajo Juárez	BJ	Alejandra Márquez	2006
	Había una vez	HV	Jacaranda Correa	2010
	No quiero decir adiós	NQ	Ana Isabel Martínez	2013
	Nosotras	NT	Natalia Beristain	2019
	Que se quede conmigo	QQ	Elisa Martínez	2010
	Flores de la llanura	FL	Mariana X. Rivera	2019
Desapariciones	Retratos de una Búsqueda	RB	Alicia Calderón	2014
	Tempestad	TD	Tatiana Huevo	2016
	No Sucumbió la Eternidad	NS	Daniela Rea	2017
	Volverte a Ver	VV	Carolina Corral	2019
	Recuerdos de un Eclipse	RE	Ximena Jiménez	2020
	Hasta Encontrarlos	HE	Jean Chapiro	2023
Extractivismo	Mover un río	MR	Alba Herrera	2015
	Gente de mar y viento	MV	Ingrid Eunice Fabián	2016

⁸² Finalicé la selección de documentales en octubre del 2023.

⁸³ Esta selección no es exhaustiva, quizá haya documentales que no estoy considerando y que también pudieran ser parte de este corpus. Esta indagación, no es abarcadora, ni lo quiso ser. Sin embargo, incluye todos los documentales que pude encontrar de estos temas con las características mencionadas.

	Juba Wajjin	JW	Laura Salas	2018
	Polinizadorxs	PS	Lilia García	2020
	La energía de los pueblos	EP	Marie Combe	2021
	Cruz	CR	Teresa Camou	2021

Fuente: Elaboración propia.

Análisis documental feminista en términos propios

Luego de hacer este compendio de documentales, se me presentó la pregunta por ¿cómo analizar el trabajo documental realizado desde voces y miradas que no han estado en el sitio de enunciación Dominante a través de la historia? De acuerdo con Audre Lorde (1979) las herramientas del amo, nunca desmontarán la casa del amo. De esta manera, consideré necesario generar una herramienta para analizar el cine documental hecho por mujeres en México desde perspectivas feministas: en términos propios.

Como se mencionó en los capítulos dos y tres de esta indagación, no existen aportaciones feministas desde México para leer, analizar y comprender el cine documental hecho por mujeres desde una perspectiva feminista. Sin embargo, a lo largo del capítulo tres, apelé al trabajo académico de algunas autoras que puede abonar a la intención de generar una herramienta para analizar el cine documental hecho por mujeres. A continuación, comparto cómo procedí para generar esta herramienta de análisis del cine documental hecho por mujeres.

En primer lugar, generé algunas categorías de análisis que surgen de las intenciones de esta indagación y que tienen que ver con las preguntas de quién narra, qué narra y cómo se narra, así como con las contribuciones de los documentales. Así mismo, me inspiré en tres textos académicos que consideré relevantes para esta labor. El primero es el texto *Su cine desde mi mirada* del libro *Derivas de un Cine en Femenino* de Millán (1999). Así mismo, tomé en cuenta el texto *Cambiar el mundo film a film* de Sophie Mayer en el libro *Lo personal es político: feminismo y documental* (2011). Por último, tomé en cuenta el texto *Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México* de Millán y Nahmad (2021) publicado en el Anuario 2022 del IMCINE. Partiendo desde estos textos, hice un listado de categorías relevantes que surgieron de cada una de estas cuatro fuentes y las convertí en preguntas⁸⁴. Primero las compendí por autora, posteriormente, hice un compendio de categorías desde las

⁸⁴ El análisis con sus categorías desglosadas se encuentra en los anexos de este trabajo. El inciso “a” es la que propuse desde las dimensiones propuestas por esta indagación. El inciso “b” proviene de “su cine desde mi mirada” (Millán, 1999). El inciso “c” está inspirado a partir de “Cambiar el mundo film a film” (Mayer, 2011). El inciso “d” parte del texto “Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México” de Millán y Nahmad (IMCINE, 2022).

cuatro fuentes que dio origen a la herramienta de análisis cinematográfico que estoy nombrando “análisis documental feminista en términos propios”⁸⁵.

Para analizar los documentales, realicé un visionado en el que tomé notas detalladas de lo que sucedía en el documental y posterior a esto, a partir de las preguntas planteadas por la herramienta de análisis documental en términos propios, realicé un audio en el cual respondí de manera oral a las preguntas. Esos audios⁸⁶ fueron un primer acercamiento al análisis. Posteriormente, escuché los audios y generé una serie de textos cortos representativos de cada documental, para incluirlos en este trabajo.

Presento a continuación el análisis documental en términos propios de los documentales compendiados organizados en tres grupos temáticos. En primer lugar, presento un análisis individual de cada uno de los documentales y luego los abordo como un todo a partir de lo que llamo “constelaciones de nuevos sentidos”.

Documentales de Desapariciones: análisis individual

Retratos de una Búsqueda (2014, Alicia Calderón)

Retratos de una búsqueda aborda las desapariciones en México desde los retratos de tres mujeres madres que tienen hijos que fueron desaparecidos. Éste se refiere a las desapariciones que proliferaron durante el gobierno de Felipe Calderón, desde lo que el Estado nombró “guerra contra el Narco”. En Retratos de una Búsqueda, nos acercamos a las peripecias que las madres buscadoras enfrentan como parte de su búsqueda de justicia. Al inicio del documental se presenta la cotidianidad de Natividad, Guadalupe y Margarita y su búsqueda individual: llamadas por teléfono al ministerio público, trámites en las instancias correspondientes, preguntando acerca de las carpetas de investigación, participando en marchas multitudinarias en Ciudad de México, presentándose en la secretaría de gobernación e impugnando a Calderón. En esta cotidianidad, se observa la constancia y gran fuerza de estas mujeres para ir más allá del dolor y levantarse todos los días para seguir buscando justicia para sus hijos. A lo largo del documental, la búsqueda comienza a ser más colectiva. Las protagonistas se conocen unas a otras cuando forman parte de la Caravana por la Paz y viajan hasta la Corte Interamericana

⁸⁵ Aunque esta herramienta de análisis fue creada para analizar documentales realizados por mujeres en relación con temas de desapariciones, feminicidios y extractivismo, ésta puede ser utilizada en cualquier contexto que quiera analizarse cualquier documental desde una perspectiva feminista.

⁸⁶ Los audios que presentan el análisis de cada documental se encuentran en línea en el siguiente link de google drive: https://drive.google.com/drive/folders/1QKhY-nDnjBZgibYMIvgFG7Cy7-6gICp9?usp=drive_link

para exigir Justicia. Hacia el final del documental, durante el gobierno de Enrique Peña Nieto, las protagonistas hacen una huelga de hambre solicitando respuesta a sus casos. De todas estas maneras, *Retratos de una Búsqueda es*, un documental que muestra a las mujeres madres de personas desaparecidas agenciando la búsqueda en sus manos frente a la injusticia en este país. Atestiguamos en *Retratos de una Búsqueda* que esta agencia, aunque inicia como individual, se potencia y toma fuerza cuando se acompaña desde lo colectivo. En esta agencia acompañada en colectividad se potencian los vínculos y los afectos entre las protagonistas. Así, este documental muestra que la agencia colectiva desde el cuidado y los vínculos es fundamental en las luchas frente a la desaparición en México. Al final del documental, la búsqueda de Margarita llega a buen puerto, pues encuentra el cuerpo de su hija. Las impugnaciones de las protagonistas lograron el esclarecimiento de la verdad en este caso. Las tres protagonistas participan así en el funeral de Yahaira Guadalupe en donde se encuentran conversando juntas y celebrando el ritual de la muerte que es fundamental y del cual es despojada la mayoría de la población que se enfrenta a la desaparición.

Tempestad (2016, Tatiana Huezo)

Tempestad aborda la desaparición, a partir de los testimonios de dos mujeres. Miriam es una mujer que, tras ser detenida de manera arbitraria por la policía, junto con otros compañeros de trabajo, adjudicándoles el delito de ser parte de una supuesta red de trata, es trasladada a una cárcel controlada por el crimen organizado. Por otro lado, Adela, es una madre que busca a su hija desaparecida; la desaparición de su hija se relaciona con una red de trata a lo largo del documental. Ambas protagonistas viven en carne propia los efectos de la trata y sus historias se presentan en espejo. *Tempestad* se narra de manera personal a partir de las voces de estas dos mujeres que cuentan dos lados de una misma historia: la desaparición por motivos de trata. Las dos protagonistas narran su propia historia haciendo visibles sus experiencias de dolor, desesperación, soledad y terror; a la par de esto, despliegan una tremenda fuerza de seguir adelante: una de ellas quiere regresar a casa con su hijo y la otra quiere encontrar a su hija. *Tempestad* pone sobre la mesa la compleja e imbricada relación entre el Estado y el para-estado mexicano, respecto a la desaparición. A lo largo de la película, las historias se entrelazan y en ocasiones las dos historias, parecieran hacer parte de una misma voz: ¿qué experimentaron en el proceso?, ¿qué sentires fueron viviendo?, ¿qué pensamientos les han acompañado? En ningún momento se observa algún personaje hablando a la cámara. Las imágenes que *Tempestad* presenta son evocativas, abstractas y poéticas; éstas descolocan la mirada del horror

y la colocan en imágenes poéticas. Es a partir del relato de las dos protagonistas, que la audiencia construye una imagen mental, de lo que el horror de la trata, la desaparición y la violencia ha implicado en las vidas de ambas protagonistas. Las imágenes a las que la audiencia se expone en *Tempestad* son imágenes de: casas abandonadas, de un recorrido en autobús (que habla del recorrido que Miriam realiza luego de estar en la cárcel), de un circo y los habitantes del circo (Adela es cirquera, se dedica al oficio de ser payasa). El paisaje sonoro tiene sonidos profundos e intensos, en los que hay sonidos de truenos. Se presenta así la desaparición y sus efectos como una tempestad que genera la sensación de pequeñez frente a su inconmensurable magnitud. Al final de la película, Adela sigue sin encontrar a su hija. Por su parte Miriam vuelve a casa y se observa una imagen de ella, flotando en un cenote.

No Sucumbió la Eternidad (Daniela Rea, 2017)

No Sucumbió la Eternidad es un documental que aborda la desaparición desde dos momentos históricos distintos. Este documental plantea la continuidades y discontinuidades entre la desaparición forzada en la guerra sucia y la desaparición en la época necro-neoliberal a partir de la historia de dos mujeres, Liliana y Alicia, que representan cada uno de estos momentos históricos. Liliana vive en Ciudad de México y enfrenta la desaparición necro-neoliberal de su compañero y padre de su hijo. Alicia desde Chihuahua, vivió desde muy pequeña una vida marcada por la desaparición de su padre y su madre durante la guerra sucia. Ambas protagonistas tienen entre 30 y 40 años y son madres. El documental abre con imágenes de la mano de mujer que toca con sus dedos una sábana blanca, se escucha una voz en *off* que hace un recordatorio de la vida para ella misma. A partir de imágenes y sonidos de cotidianidad, las protagonistas elaboran cómo han vivido y enfrentado la desaparición. Ya que no hay imágenes viendo a cámara, la voz en *off* pareciera en muchos momentos “ser una misma voz”. Para Liliana, la desaparición ha implicado enterarse de la desaparición de su compañero y también de que estaba embarazada, casi al mismo tiempo. Liliana enfrentó tanto la búsqueda, como la maternidad en soledad. Alicia por su parte, cuando fue pequeña, vivió primero el “engaño” de parte de su familia que le decía que su mamá se había ido a estudiar a otro lado; también, “cargó” con la experiencia de haber sido nombrada de la misma forma que su madre y con el recuerdo idealizado de su madre desde la perspectiva familiar. A lo largo de *No Sucumbió la Eternidad*, vemos cómo, para cada una, el hecho de ser madres ha sido fundamental en su camino de sanación. Para Liliana ha sido importante compartir con su pequeño, recuerdos lindos de su padre, hablando de su “no estar” pero también construyendo una relación desde el

recuerdo entre el padre y el niño. Alicia se ha centrado en su ser madre de dos niños, y eso le ha permitido sanar su propia relación con su madre. *No sucumbió la eternidad* pone sobre la mesa la experiencia de los hijos que se quedan luego de la desaparición ¿cómo las familias abordan la desaparición de los padres con sus hijos?, ¿cuáles son los efectos de la desaparición en los hijos? Este documental presenta una forma de ir “más allá de la desaparición” desde la experiencia de estas dos mujeres; presenta su decisión de “ya no buscar desaparecidos, buscar historia” (Alicia) y de “no ser desaparecidas también de la propia vida” (Liliana).

Volverte a Ver (2019, Carolina Corral)

Volverte a Ver aborda la desaparición desde la apertura de la fosa comunes en Jojutla Morelos en 2017. Este hecho fue un logro de los colectivos de familiares en búsqueda quienes “obligaron” a las autoridades a abrir las fosas clandestinas. El documental hace referencia al antecedente de la lucha de Tranquilina Hernández quien logró impulsar con su lucha la apertura de la fosa de Tetelcingo, Morelos y fue un antecedente importante para que se abriera la fosa de Jojutla. El documental presenta al inicio el contexto de las fosas a partir de imágenes de tierra y de sonidos extremadamente agudos y chillantes: los de las máquinas excavadoras que abrirían la tierra. Este documental se construye desde la experiencia y testimonios de tres mujeres con familiares desaparecidos. A lo largo del documental, se presenta a la audiencia el proceso que implica abrir la tierra y adentrarse a ella para encontrar personas desaparecidas. Al inicio, los colectivos en búsqueda se preparan para ir a la fosa a partir de una capacitación en términos de medidas de higiene y procedimientos forenses. Durante la apertura de las fosas, se evidencian en el documental diversas irregularidades en relación la desaparición desde el proceso forense y a partir de los hallazgos en las fosas: hay huesos de varios cuerpos revueltos en la misma bolsa, hay huesos que tienen origen de otros estados en Morelos, hay bolsas con cuerpos que incluyen objetos personales, hay cuerpos que no tuvieron los procesos de necropsia adecuados. De esta manera, se evidencian estas inconsistencias y omisiones desde el Estado, como constituyentes de la propia desaparición y se habla en el documental del fenómeno de la “doble desaparición”. A lo largo del documental hay una impugnación directa al poder, cuando una de las mujeres exige justicia a quienes fueran funcionarios públicos a cargo mientras se “inauguraban” esas fosas comunes. Este documental resalta por presentar los esfuerzos de las familias por dotar de categorías y lenguaje para entender y enfrentar la desaparición: los familiares hacen ilustraciones-mapas de los hallazgos encontrados en cada bolsa, se presentan categorías como “cadenas de desaparición”, se presenta una guía de búsqueda generada por

colectivos. Con el ritmo pausado que lleva abrir la tierra, *Volverte a Ver*, muestra la construcción de vínculos entre las mujeres buscadoras, como fundamental para enfrentar la desaparición: las protagonistas conversan juntas luego de la jornada, construyen sentido de los hallazgos, opinan a cerca de las irregularidades, comparten sus sentires, los recuerdos de sus familiares.

Recuerdos de un Eclipse (2020, Ximena Jiménez)

Recuerdos de un Eclipse aborda las desapariciones en México presentando casos de desaparición de dos momentos históricos distintos: la guerra sucia y el desborde necro-neoliberal. El documental entreteje testimonios de siete familias con personas desaparecidas en estos dos momentos históricos: tres casos de personas desaparecidas en el periodo de la guerra sucia y cuatro casos de personas desaparecidas en el contexto necro-neoliberal. El documental abre con un testimonio del hermano de Lucio Cabañas, desaparecido durante la guerra sucia, y cierra con el testimonio de una de las madres en búsqueda en el presente, María Bolaño, madre de Pamela Gallardo (desaparecida). A partir de los testimonios, es posible trazar algunos aspectos en común entre ambos periodos y también algunas discontinuidades. Todas estas historias de desaparición, causadas por razones muy distintas, han experimentado la injusticia en relación con la desaparición de su familiar. *Recuerdos de un Eclipse* se despliega con un ritmo ágil, veloz, que pasa de una historia a otra y a otra, de un testimonio a otro, generando el efecto de una voz común. Las personas comparten su experiencia en torno a las circunstancias de la desaparición de su ser querido. El documental se hila a partir de preguntas que tienen que ver con las circunstancias de la desaparición y también abre preguntas acerca de qué recuerdos tienen de esa persona ¿cómo sigue existiendo en tu corazón?, ¿qué le dirías? *Recuerdos de un Eclipse*, a diferencia de los documentales anteriores, presenta al lado de testimonios de mujeres en primera, testimonios en primera persona de hombres buscadores. De esta manera la audiencia presencia testimonios no solo desde las madres, hermanas o esposas de personas desaparecidas, sino también de hermanos, padres e hijos de personas desaparecidas. Esto presenta una cara de los buscadores en clave masculina y plantea formas de romper con el rol de género asignado a la búsqueda. A la par de presentar a los protagonistas en sus contextos cotidianos y hablando a cámara, *Recuerdos de un Eclipse* presenta los imaginarios generados por las luchas frente a la desaparición en México en estos dos periodos históricos. El periodo de la guerra sucia se acompaña con imágenes del periódico, fotografías de las marchas y fotografías de mantas con consignas. En cuanto al momento actual, se

presentan murales realizados por el Colectivo Hasta Encontrarles CDMX⁸⁷. El documental termina con la frase: “Ni Perdón, ni Olvido”, creada en la guerra sucia con gran vigencia en la actualidad.

Hasta Encontrarlos (2023, Jean Chapiro)

Hasta Encontrarlos aborda la desaparición desde el punto de vista de los colectivos de personas buscadoras organizadas; concretamente presenta la experiencia del colectivo “Familias de desaparecidos Orizaba–Córdoba”. El documental inicia con la poderosa imagen de personas tomadas de la mano dispuestas en círculo en un bosque; se escucha cómo estas personas hacen un rezo y se preparan para subir una montaña y comenzar la búsqueda. El colectivo “Familias de desaparecidos Orizaba–Córdoba” comienza su trabajo desde 2014 convocado por la madre de Ruby Salcedo Jiménez (desaparecida). A lo largo del documental, se presentan diversos testimonios en primera persona con relación a la búsqueda y también a las razones por las cuales las personas con familiares o personas desaparecidas deciden organizarse en colectivo; así mismo, se presentan algunos de los hallazgos que este colectivo ha tenido hasta la fecha. Al momento de grabar el documental, el colectivo contaba con 350 familias miembro y han recuperado 70 cuerpos enterrados en la montaña. La protagonista de *Hasta Encontrarlos* es la madre de Ruby Salcedo, aunque en el documental hay diversos personajes, hombres y mujeres, que también comparten sus experiencias en la búsqueda. Llama la atención en este documental la dimensión simbólica del ser humano acompañando las luchas frente a la desaparición. *Hasta Encontrarlos* da lugar a la ritualidad, a la espiritualidad, a la conexión “con algo más grande” que colabora con las personas en sostener la búsqueda. Otro de los aspectos importantes en este sentido, es la presentación en el documental de los “muñecos sanadores”. Estos muñecos, representan al ser querido desaparecido a partir de características de la persona desaparecida, tales como su ropa, su color de ojos, el tipo de cabello, entre otros. El tratamiento de imágenes que propone este documental es interesante: mientras se presentan los testimonios de las familias a partir de voz en *off*, se presentan “retratos familiares” de la familia completa incluyendo en el retrato al muñeco sanador para marcar el lugar de la persona desaparecida. De igual forma, se presentan murales realizados por este colectivo. Al final del documental, se presentan también retratos en foto fija en blanco y negro que incluyen a la persona que busca, con un retrato de la persona desaparecida. *Hasta Encontrarlos* presenta la organización en

⁸⁷ Los murales presentados son acerca de los casos de las desapariciones de que se refieren a las desapariciones de Nataly, Pamela y Braulio Basilio, todos casos que acompaña este colectivo.

colectivo para enfrentar la búsqueda y plantea la importancia de lo simbólico-espiritual en los procesos de búsqueda.

Constelaciones de nuevos sentidos a partir de documentales de Desaparición

Cada uno de los documentales de desapariciones brinda aportaciones para comprender la desaparición. Ahora planteo entretelar lo individual y crear sentidos comunes a partir de la imagen de constelación de sentidos. Cuando planteo esta imagen, la idea tiene que ver con trazar líneas entre los documentales y a partir de la idea de nuevos sentidos ver qué es lo que pueden generar en común. ¿Qué nuevos sentidos posibilitan las realizadoras a partir de estos documentales de desaparición?, ¿qué significados construyen estos documentales?, ¿qué sentidos re-construyen desde lo sensible?, ¿qué sentidos plantean desde el mundo afectivo?, ¿qué orientaciones plantean?

En primer lugar, los documentales de desapariciones construyen conocimiento en relación de las desapariciones⁸⁸ frente a lo que previamente parecía inabarcable, confuso, poco claro, revuelto. Estos documentales hacen inteligible lo ininteligible respecto a la desaparición: construyen una descripción amplia del problema, evidencian los entramados de poder detrás de la desaparición, hacen visibles los contextos y perfiles de las personas que son desaparecidas en este momento histórico, plantean la fuerte injusticia que enfrentan las familias al buscar.

Respecto a la amplitud del problema y los entramados de poder detrás de la desaparición, en *Retratos de una Búsqueda*⁸⁹ se sostiene, frente a lo que se decía en los medios de que la desaparición durante la guerra contra el narco era un daño colateral: “no somos un daño colateral, este es el rostro de miles de mexicanos”. Planteando la magnitud del problema, los documentales evidencian la amalgama de poder detrás de las desapariciones en México. En *Tempestad* es muy clara la relación entre policías apresando a un grupo de trabajadores en el aeropuerto, de los cuales hacía parte la protagonista, cómo la policía les inculpa y luego de esto, la protagonista es trasladada a una cárcel controlada por el crimen organizado. En *Retratos de una Búsqueda* se plantea la falta de interés de parte de las autoridades “usted empiece la investigación por su cuenta” y en *Recuerdos de un Eclipse* la falta de líneas de

⁸⁸ Es importante mencionar que, en el camino de esta indagación, realicé el primer lugar el visionado de todos los documentales y posteriormente fui capaz de “hilar” el capítulo uno en donde hago una caracterización del contexto del México desbordado por el necro-neoliberalismo. En este sentido, los documentales me permitieron construir sentido en relación al contexto y desde ahí, poder elaborarlo más allá.

⁸⁹ Ya que los documentales ya han sido presentados con su directora y año de realización, a partir de este momento haré mención únicamente a los nombres de cada uno de ellos.

investigación “no hay nada relacionado con el caso”. En *Volverte a Ver* se plantea cómo las fosas, gestionadas por el Estado, están llenas de irregularidades en términos de lo forense: las carpetas son ilegibles, hay huesos revueltos en las fosas, cadáveres juntos, cuerpos de otros estados, objetos que no tendrían que estar ahí.

Durante la Guerra Sucia la desaparición estuvo vinculada con el papel del Estado y su voluntad represora. En *Recuerdos de un Eclipse* (RE) a partir de los testimonios de los entrevistados acerca de las desapariciones de la época, se comenta cómo la desaparición estuvo ligada con la tortura para quienes fueron presos políticos. También, cómo se amenazaba a los familiares si seguían buscando: “si no dejabas de hacer tanto desmadre, también te vamos a desaparecer” (RE)⁹⁰. Esta amalgama no funciona igual en todos los contextos y tiene que ver con aspectos locales de las geografías y los momentos históricos, también con el momento histórico.

La experiencia más presente en todos los documentales de desaparición es la injusticia. Desde los medios de comunicación y desde el poder, se han adjudicado a las personas desaparecidas características de “ser problemáticos”, “ser criminales” o “andar en malos pasos”, como si eso fuese justificante de la desaparición. Los documentales permiten dar una respuesta a estas afirmaciones brindando imágenes más realistas de las personas desaparecidas. Por lo anterior, los documentales muestran cómo la desaparición en la actualidad sucede en cualquier contexto de la vida cotidiana: al ir viaje con amistades (RE), al ir a una fiesta (RE), al llegar a la estación de metro para ir a trabajar (RE), al ir a trabajar (VV), al estar trabajando (TD), al ir con amigos (TD). Como afirma González (2022) referente a este momento necro-neoliberal en México cualquiera puede desaparecer.

Al tiempo de construir estos sentidos acerca de cómo funciona el contexto de la desaparición y las amalgamas de poder detrás de ésta, los documentales añaden otros aspectos de la realidad que también son importantes. Por un lado, presentan las experiencias encarnadas de las personas que hacen frente a la desaparición y también las respuestas que desde sus experiencias florecen. Algunas de las preguntas que hacen las protagonistas de sus documentales hacen evidente estas experiencias: ¿es real que desapareció? (NS), ¿qué hizo

⁹⁰ En ocasiones menciono el nombre completo de los documentales y en ocasiones me refiero a su código. Esta decisión tiene que ver con no ser reiterativa en la escritura y con las condiciones de escritura en cada párrafo. Los códigos que uso están en la tabla de documentales presentada antes de este apartado. Una vez que he mencionado el nombre de un documental en un mismo párrafo, haré referencia a sus siglas de manera abreviada. Cuando menciono frases de diversos documentales para demostrar una idea, menciono sus códigos.

para que alguien lo desapareciera? (NS), ¿cuántas tenemos que ser para que nos hagan caso? (RB), ¿por qué hay huesos revueltos? (VV).

Las vivencias de las personas que enfrentan la desgracia de tener una persona desaparecida tienen que ver con sentir un gran peso. En *No Sucumbió la Eternidad* Liliana menciona “no me quería levantar de la cama, pero me acordaba que estaba embarazada”. En *Retratos de una Búsqueda* también aparece esta experiencia: “no quiero que amanezca, prefiero la noche porque estoy dormida”. Las experiencias de las personas se describen desde sus efectos en lo sensible. En *Recuerdos de un Eclipse* las personas nombran su experiencia como “se me apretó el corazón”, “amarga” y como algo que merma. También, se presenta esta experiencia como un tormento de forma literal o metafórica: en *No Sucumbió la eternidad* Alicia nombra “el tormento de la búsqueda”; en *Tempestad* el tormento está en la propia imagen de la tempestad, a la par de que a lo largo del documental se va creando literalmente esa tempestad a partir de truenos y una fuerte lluvia.

En los documentales también se evidencia cómo las personas que han enfrentado la desaparición aprenden a sobrellevar estas experiencias (“se aprende a tratar de sobrevivir”, HE) y colaboran con generar las respuestas que las personas ponen en marcha (“buscándolos nos encontramos”, VV). Los documentales dan cuenta de cómo las personas con familiares desaparecidos, “toman la búsqueda en sus manos” (VV) porque “nadie lo va a hacer por nosotros” (RB), porque “si no busco yo, nadie busca” (NS, VV). Todo esto habla de la gran respuesta que están protagonizando las luchas frente a la desaparición en México y los colectivos en búsqueda. En *Retratos de una Búsqueda, Volverte a Ver y Hasta Encontrarlos*, hay un acercamiento a la búsqueda de justicia y de los familiares en diversos contextos: impugnando a Calderón, a partir de marchas, yendo a la corte interamericana, haciendo huelgas de hambre (RB); a partir de abrir la tierra y desenterrar la verdad (VV) y a partir de subir a la montaña y buscar cuerpos de personas desaparecidas (HE). En *Tempestad, No sucumbió la Eternidad* y *Recuerdos de un Eclipse*, la búsqueda se presenta a partir de los testimonios de sus protagonistas.

Los sentires referentes a la desaparición presentes en los documentales son diversos. Se hace referencia al miedo, al dolor, a la soledad, al amor y también al deseo. El miedo en los documentales se relaciona con diversos aspectos. En *Recuerdos de un Eclipse*, se habla del miedo a la injusticia y del miedo a la indiferencia por parte de la sociedad. También el miedo se presenta como algo a sobrepasar dándole más importancia a la importancia de la búsqueda “no me da miedo de morir, moriría por una buena causa” (RB). El dolor también se relaciona con diversos aspectos. El dolor se expresa por algunos personajes a partir de sensaciones en el

cuerpo, en *No Sucumbió la Eternidad* Liliana dice: “sentía montañas de dolor y tristeza”, “me dolía el aire, me dolía la piel”. El dolor frente a la desaparición tiene que ver con la propia ausencia, con la injusticia frente a la desaparición y con la indiferencia tanto de las autoridades, como del resto de la sociedad. El dolor también está relacionado con la imposibilidad de despedirse conformada por la desaparición: “cuando entierras a alguien, tienes un cuerpo” (RB, VV). Frente a este dolor Alicia comenta “prefiero pensarlos muertos” (NS). Para muchas personas, este dolor es también una invitación a seguir luchando: “la ausencia duele más cuando tú no haces nada” (VV).

El deseo en los documentales se presenta de diversas maneras. La primera de éstas tiene que ver con el deseo de querer regresar y con el deseo de que la persona en desaparición regrese. En *Tempestad* Miriam quiere regresar a su vida, a su casa, regresar con su hijo; la otra protagonista, quiere que su hija regrese. El querer encontrar se presenta así, como un deseo fundamental en las familias en búsqueda: “tengo la esperanza de que entre por la puerta con una sonrisa” (RB), “yo lo que quiero es encontrar a mi hija” (RB), “querer ver a tu familia te hace sacar fuerzas” (HE). El deseo toma en ocasiones una dimensión más amplia que encontrar: “que las personas vean para entender” (VV) y también con tintes sanadores “que encuentren calma los corazones en guerra” (HE). Finalmente, en *No sucumbió la Eternidad* se presenta el deseo de re-hacer la vida en sus dos protagonistas. Liliana comenta: “es real, Arturo está desaparecido, ¿cómo va a ser tu vida de ahora en adelante?; Alicia comenta “yo ya no busco desaparecidos, yo ya busco historia”. Ambas convierten este deseo en una decisión.

La soledad en la búsqueda es una de las experiencias que se presentan en documentales. Esta es una soledad en relación con la propia ausencia de la persona desaparecida, pero también con la soledad que deriva de la falta de apoyo social. En *No Sucumbió la eternidad, Recuerdos de un eclipse y Volverte a ver* se menciona la soledad social de la búsqueda: “viví mucha soledad en la búsqueda, me sentía fuera de lugar” (NS); “vivimos la indiferencia, estamos olvidados por la sociedad” (RE). Esta soledad se relaciona con el deseo mencionado previamente de “querer que abran los ojos” (VV), de que la sociedad se con-duela.

En medio de todas estas experiencias dolorosas frente a la desaparición, los documentales muestran diversas respuestas creativas que desde el deseo de justicia y el amor toman forma a partir de las protagonistas⁹¹. Los documentales hacen gala de las alianzas posibles entre mujeres para enfrentar la desaparición. En *Retratos de una Búsqueda* los

⁹¹ Todos los documentales están protagonizados por mujeres. En *Recuerdos de un Eclipse* se presentan al lado de los testimonios de las protagonistas mujeres, testimonios de protagonistas hombres.

vínculos entre mujeres se presentan como una forma de potenciar la búsqueda individual, así las protagonistas luego de conocerse en la Caravana por la Paz, se hacen amigas, se acuerpan abrazándose luego de denunciar. En *Tempestad*, se reconoce la importancia del vínculo entre mujeres a partir de la historia de Adela cuando se presentan secuencias con mujeres sentadas en círculo conversando y riendo juntas. Este es de los pocos momentos alegres del documental. En *Volverte a Ver* las protagonistas conversan juntas después de la búsqueda, comparten sus hallazgos, sus pensamientos y sentires. Más adelante se ve una escena de las protagonistas en la alberca dándose unas a otras un masaje colectivo.

Es interesante cómo una de las estrategias o respuestas frente a la desaparición, tiene que ver con sumergirse en cuerpos de agua. A la par del masaje colectivo en *Volverte a Ver*, en otros documentales se presentan escenas que tienen que ver con la relación entre agua y tranquilidad o agua y sanación. En *Tempestad*, cuando Miriam vuelve a su casa después de haber estado en la cárcel controlada por el crimen organizado, se presenta una imagen de una mujer sumergida en un cenote mientras se escucha la voz en *off* de la protagonista hablando de sus deseos de seguir adelante. Esta imagen de estar sumergida en agua expresa la posibilidad de calma luego de la tempestad. En *No sucumbió la eternidad* Liliana y su hijo Leo van a la playa. Liliana le comparte a Leo cómo su papá (desaparecido) y ella habían ido juntos y le dice a Leo “si sentiste el mar, sentiste a papá”. En esta secuencia de escenas también aparece Liliana cantando frente al mar con Leo en brazos.

La figura de las madres y lo que implica la maternidad frente a la desaparición en México, está sumamente presente en los documentales. En *Retratos de una búsqueda* las tres protagonistas son madres que buscan y que se alían en ello. En *Tempestad*, ambas protagonistas madres, toman inspiración y fuerza desde la vida de sus hijos, sea para seguir viviendo y soportar el tormento de estar en la cárcel, sea para seguir buscando. En *No sucumbió la Eternidad*, la maternidad colabora con las dos protagonistas para enfrentar la ausencia. Alicia sana la desaparición de sus padres con la vida de sus hijos. Liliana se aferra a la maternidad para seguir viviendo cada día e incluso seguir teniendo relación con su pareja desaparecida: “ya va a nacer, lo voy a hacer por ti y por mí”. En *Volverte a Ver* se menciona que “las mamás tienen la misión de ir por sus hijos” y en *Hasta Encontrarlos* se hace evidente la fuerza de las madres al ser quienes convocan y organizan los colectivos en búsqueda. Aunque algunos documentales también presentan la experiencia de los hijos que se quedan (NS) y de los hombres buscadores (RE), los documentales muestran la potencia de las madres en las luchas frente a la desaparición en México.

Otras estrategias respuestas que se evidencian en los documentales frente a la desaparición y que colaboran con procesos de sanación para quienes viven sus efectos, tienen que ver con hacer memoria, hacer dedicatorias en palabras a los seres queridos desaparecidos y reconocer la fuerza de lo espiritual en las luchas. En cuanto a la memoria, muchos de los documentales presentan recuerdos bellos de las personas que ya no están: cómo vestían, cómo olían, qué hacían, qué disfrutaban (TD, NS, RE, HE). Así mismo, hay documentales que hacen memoria del pasado para tejer vínculos con el presente (NS, RE). Otras de las formas que se presentan como parte de las estrategias de sanación es dedicar palabras bonitas a los seres queridos “le hablo, aunque no sé si me escuche” (VV); “te necesitamos, seguimos luchando, nos haces falta, estoy orgullosa de ti, seguimos buscándote” (RE). La espiritualidad en las luchas frente a la desaparición en México se retrata en el documental *Hasta Encontrarles* en donde las personas rezan y se encomiendan tomadas de las manos en círculo antes de empezar la búsqueda: desde la espiritualidad, rescatar fuerza.

Tomando en cuenta los documentales de desaparición, es posible ahora plantear la pregunta ¿cómo se representa esta ausencia?, ¿cómo se representa la desaparición? Se ha mencionado cómo las realizadoras hacen construcciones audiovisuales documentales que permiten hacer inteligible lo ininteligible, mostrando los entramados de poder detrás de las desapariciones. Permiten así desmitificar lo monstruoso y construir imágenes que visibilizan aquello que había permanecido oculto. A la par de esto, las realizadoras ponen en marcha una diversidad de estrategias en los documentales como: recurrir a la poesía (TD, NS); mostrar la organización frente a la desaparición (RB, VV, HE); vincular momentos históricos distintos y plantear continuidades y discontinuidades (NS, RE); partir de distintas voces, espejearlas, complementarlas y presentarlas como una sola voz (TD, NS, RE, HE); mostrar lo que sostiene a las personas (RB, TD, NS, VV, RE, HE); brindando estrategias para sanar (RB, TD, NS, VV, HE) y formas de ir más allá de la desaparición y seguir con la vida (NS)⁹².

Los documentales construyen conocimiento al presentar la realidad desde la problemática de la desaparición, pero también desde las respuestas que se ponen en marcha frente a ésta. Todo esto se hace evidenciando los efectos de la desaparición en los afectos y la subjetividad: se muestran las experiencias de dolor, miedo y soledad, al lado de los deseos de justicia y de la fuerza que surge desde el amor. Los documentales dan estrategias para seguir adelante frente a la desaparición desde la potencia de los vínculos, reconociendo la importancia

⁹² Estos aspectos se desarrollan con más detalle en el primer apartado del Capítulo 5 en el apartado Nuevos sentidos.

de acuerparse, brindando estrategias de sanación y celebrando la fuerza que la espiritualidad brinda a las luchas. Todo esto genera en las audiencias la posibilidad de conectar con realidades tan complejas y dolorosas como la desaparición desde un lugar más humano.

Documentales de Feminicidio: análisis individual

Señorita Extraviada (2001, Lourdes Portillo)

Señorita Extraviada es el primer documental dirigido por una mujer realizadora alrededor de los feminicidios. Aborda los feminicidios de Ciudad Juárez en el periodo entre 1991 y 2000. Es narrado en primera persona desde la voz de la realizadora. Al inicio, se presenta una imagen del rostro de una mujer transparentado en el cielo y se escucha: “vine a Juárez atraída por el silencio y el misterio que rodea los cientos de asesinatos de las mujeres”. *Señorita Extraviada* presenta el contexto general de Juárez a través de imágenes y sonidos de la ciudad y el desierto; expone la situación geográfica inequitativa entre México y Estados Unidos como lugar fronterizo; aborda la instauración del TLC, la proliferación de maquilas y las pobres condiciones laborales en éstas; se menciona la mano de obra con bajo costo y el interés de las jóvenes en trabajar para construir su independencia económica. El documental presenta 5 casos de mujeres: cuatro de ellas asesinadas y una de ellas en vida. Sus casos se hilan con la voz en *off* de la narradora-realizadora, así como con testimonios de familiares, activistas, defensoras, periodistas y personas del gobierno. Las familias comparten sus experiencias de dolor e injusticia y nombran la incapacidad del Estado para brindar justicia a sus casos. Desde las mujeres activistas, las defensoras y los periodistas (Sergio González Rodríguez y Diana Washington), se reconoce que el Estado está coludido con el crimen organizado, que hay grandes empresarios involucrados en esto y critican la falta de claridad de los medios para esclarecer la situación. Desde el gobierno, se le quita importancia al contexto feminicida en Juárez y se buscan “chivos expiatorios” (Latiff Shariff y la banda Los Rebeldes). Los casos presentados en el documental de mujeres violadas y asesinadas son todos de mujeres trabajadoras, con necesidad económica, morenas, de cabello largo y hermosas. El caso de la mujer viva que se presenta da cuenta de la violencia y las amenazas policiales de las que fue objeto. Adelantado el documental, se presenta el caso de las narco-fosas encontradas en 1999 en Juárez. Todo esto hace una imagen de la gran complejidad en torno a los feminicidios en Juárez. El documental tiene ritmo pausado y transiciones de cámara lentas. Resaltan imágenes poéticas de mujeres que caminan en la calle y de mujeres de las maquilas. También se muestran

imágenes de periódico y cruces rosas en la pantalla. Al final del documental, hay imágenes de marchas en Juárez y escenas organizativas. *Señorita Extraviada* termina con la misma imagen del inicio el rostro de una mujer en el cielo.

Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas (2006, Alejandra Sánchez⁹³)

Bajo Juárez pone sobre la mesa los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez. Este es un documental complejo, que presenta una sólida investigación en relación con los feminicidios, presentada desde la perspectiva de múltiples voces. *Bajo Juárez* presenta dos casos principales: uno de una mujer asesinada y uno de una mujer viva. El caso de la mujer asesinada, Lilia Alejandra, se presenta desde las voces de su madre y su hermana. En contraste, Gaudencia, una joven originaria de Veracruz se muda a Ciudad Juárez para trabajar en las maquilas y cumplir sus sueños. De esta forma, se presenta el contraste de los deseos e intenciones de las jóvenes trabajadoras de las maquilas y su triste devenir cuando son violadas y asesinadas. *Bajo Juárez* entreteje voces que vienen de los testimonios de familiares; la experiencia de otros casos de feminicidio; las reflexiones de los periodistas Sergio González Rodríguez y Diana Washington; la visión criminológica de Óscar Maynez; las opiniones de personas del gobierno (Vicente Fox, Sully Ponce, Guadalupe Morfin y Ma. López Urbina) y la visión de algunas figuras famosas interesadas en la causa social que plantea el feminicidio como Jane Fonda. *Bajo Juárez* tiene una estructura capitular que se desenvuelve a partir de cuatro momentos: 1) La quinceañera en donde se presentan los perfiles de mujeres que son objeto de los asesinatos; 2) Culpables inocentes, en donde se afirma que quienes han sido nombrados culpables, han sido inculcados desde el poder; 3) Ni una más en donde se presentan las luchas individuales y colectivas que se realizan desde las madres de las mujeres asesinadas; finalmente *Bajo Juárez* en donde se habla de los sujetos coludidos que desde el poder, están detrás de todo esto. A lo largo del documental se presentan diversos contrastes: las historias de las mujeres asesinadas al lado de historias e imágenes de mujeres vivas; música alegre de banda con letras que hablan del horror del contexto⁹⁴ a la par de testimonios de dolor e injusticia; la perspectiva de los familiares, periodistas, criminólogos y defensoras que afirman las colusiones desde el poder, al lado de los poderosos que afirman que hay justicia para los casos y que no usan el término feminicidio. A partir de transiciones veloces, *Bajo Juárez* esclarece el contexto de las muertes, afirma la

⁹³ En co-realización con José Antonio Cordero

⁹⁴ Las canciones creadas para *Bajo Juárez* son sumamente interesantes y merecerían ser objeto de análisis en sí mismas.

colusión entre diversos poderosos, denuncia la injusticia alrededor de los feminicidios y nombra a las mujeres asesinadas. El documental termina con la imagen de Gaudencia subiendo al transporte para ir a la maquila.

Había una Vez (2010, Jacaranda Correa)

Había una Vez es un documental de Jacaranda Correa, éste aborda el feminicidio en el Estado de México, concretamente en Chimalhuacán. El documental nombra que los casos de Ciudad Juárez eran los más visibles, sin embargo, presenta cifras mayores de feminicidio en Estado de México: entre 2000 y 2009, 843 mujeres fueron asesinadas en Ciudad Juárez, mientras 2880 mujeres fueron asesinadas en el Estado de México en el mismo periodo. *Había una vez*, se refiere a los diferentes tipos de violencias que enfrentamos las mujeres presentando casos de niñas que vivieron violencia vicaria de parte de su padre, madres que viven violencia de parte de sus hijos varones y mujeres que viven relaciones de pareja en las que la violencia aumenta hasta su máxima expresión: el feminicidio. El documental defiende la importancia del trabajo grupal entre mujeres para reconocer, nombrar y dejar de normalizar estas violencias. *Había una vez* se centra en el caso de Nadia, que fue asesinada por su pareja y padre de sus hijos. Su historia es presentada por su madre, Antonia, y con palabras de uno de los hijos de Nadia: “ahora vivo con mi abuela, porque a mi mamá la ahorcaron y ahora está en el cielo”. Partiendo de este caso, a lo largo del documental se entretajan testimonios desde la perspectiva de diversas mujeres que colaboran con describir el contexto diversas violencias y la dificultad de acceso a la justicia para las mujeres en las periferias de la Ciudad de México. Así mismo, se habla de la importancia de la colaboración entre mujeres y del activismo que en las periferias se despliega frente a la violencia. Se presenta a la audiencia la experiencia de Doña Mere, defensora popular de derechos humanos quien, convirtiendo su casa en centro de atención para mujeres que viven violencia, las acompaña desde lo legal. Antonia, problematiza haber “normalizado” la relación de violencia que vivió Nadia y nombra la culpa “por no haber hecho más” cuando reconoció los moretones de su hija cuando estaba viva y pensó “ellos lo tienen que arreglar”. Antonia también es ejemplo de las luchas de las madres que buscan justicia para sus hijas asesinadas por su pareja sin obtenerla, luego de una larga lucha legal y de obtener una sentencia. El asesino de Nadia sale de la cárcel en un tiempo mucho menor del que marcaba originalmente su sentencia mostrando la impunidad hacia los asesinos. *Había una Vez* hace gala de la agencia de las mujeres que organizan resistencias frente a las violencias machistas y feminicidas desde las periferias oriente de la Ciudad de México.

No quiero decir adiós (2013, Ana Isabel Martínez)

No quiero decir adiós es un documental que aborda el feminicidio desde el contexto de Chiapas. Éste pone sobre la mesa el caso de Ana Laura, joven que fue asesinada en 2007. Este trabajo llama la atención, pues la realizadora, Ana Isabel está relacionada de manera personal con la joven que fue asesinada: son primas. En el documental se presentan imágenes que hacen un retrato del territorio, se observan montañas, un río y el cielo. Ana Isabel construye este relato documental a partir de su propia voz entrelazada con la voz de Olga, madre de Ana Laura. Este es un documental en primera persona a dos voces. Ana Isabel hace evidentes las intenciones de *No quiero decir adiós*: frente al olvido, recordar; frente a la injusticia, esclarecer y frente al silencio, nombrar. Al inicio del documental Ana Isabel habla de algunos recuerdos de su prima acompañando este momento del relato con videgrabaciones de fiestas familiares en donde se escucha música alegre, se presentan en contraste con esta música alegre se observan imágenes de vestidos de fiesta vacíos y diversas muñecas. Ana Isabel reconoce la importancia que la vida de Ana Laura tuvo para ella, nombrando también que cuando fueron un poco mayores, ambas cambiaron y cada una tuvo intereses y caminos distintos. Respecto con esclarecer el caso de Ana Laura, se presenta en el documental cómo la joven salió de su casa acompañada con dos amigos y después de eso no regresó. De manera inicial, pareciera como si el caso presentado, fuera el de una desaparición, pero conforme avanza la historia, se hace evidente que Ana Laura vivió una violación tumultuaria y a la par de eso, fue asesinada. *No quiero decir adiós*, frente al silencio, nombra a de forma directa a un hombre culpable. Ana Laura, estudiante de derecho, había vivido acoso de parte de uno de sus profesores, quien también era autoridad del ministerio público. Se muestra cómo los amigos de Ana Laura estaban de alguna forma al tanto de que le pasaría algo a la joven, pero no nombraban qué. Uno de estos jóvenes se reconoce como culpable por el feminicidio de Ana Laura y es enviado a una correccional de menores. Se hace evidente en el documental que eso no es cierto lo cual re-dirige la atención al mencionado profesor. Este documental evidencia las irregularidades que las familias enfrentan al buscar justicia para el caso de sus hijas. Al final del documental, Olga hace un llamado a la sociedad a no ser ajenos a los problemas. Por su parte Ana Isabel afirma colocando una vela en el río: “te recordaré, aunque tu ausencia me siga doliendo”.

Nosotras (2019, Natalia Beristain)

Nosotras es un documental que aborda las diversas violencias que se dirigen hacia las mujeres en México: se refiere a la violencia en las calles; a la violencia en las relaciones de pareja y

feminicidio. *Nosotras*, sucede en dos contextos geográficos distintos: Ciudad de México y Chihuahua. A lo largo del documental, se entretajan testimonios de diversas mujeres que han hecho frente a la violencia, con las voces de familiares, activistas y académicas que enmarcan las experiencias de violencia desde sus perspectivas. El documental brinda datos relacionados con las diversas violencias hacia las mujeres en México y brinda conceptualizaciones generadas a partir de las teorías y prácticas feministas. Comienza con la imagen fotográfica de una mujer adulta tomada de la mano de una niña. Para abordar la violencia en la calle, se entrelazan varios testimonios de mujeres que hablan de la inseguridad y falta de libertad que implica para las mujeres el espacio público en este país. Estas experiencias se acompañan de mujeres caminando y habitando la calle, así como de murales realizados en Ciudad de México desde los movimientos feministas. La violencia en la pareja se presenta gracias al testimonio de una mujer que narra su experiencia mencionando los mecanismos de control, amenazas y aislamiento de las que fue objeto en su previa relación de pareja. Este testimonio se acompaña de cifras de violencia en México en donde 59.4 % de las mujeres, han vivido violencia física o sexual de parte de una pareja. La violencia feminicida, se presenta a partir de dos casos del Estado de Chihuahua: el de Berenice, asesinada por el hijo de un compañero de trabajo y el de Idaly, quien luego de entrar a trabajar a una agencia de edecanes, no regresa a su casa; éstos se presentan a partir de testimonios de familiares y activistas. Es de remarcarse el comentario de una de ellas quien afirma la importancia de los “lazos de sensibilidad” frente al feminicidio. También, se presenta una importante distinción conceptual entre feminicidio doméstico y feminicidio por crimen organizado. Aunque este documental está rodado en Ciudad de México y aborda la violencia que se vive en sus calles, no profundiza en los contrastes y diferencias que atraviesan las periferias de la ciudad. En ningún momento *Nosotras*, menciona la diferencia entre la ciudad y la periferia, como si la mirada no se dirigiera desde la ciudad a lo que hay alrededor.

Que se quede conmigo tu esencia (2019, Elisa Martínez)

Que se quede conmigo tu esencia es un trabajo de Elisa Martínez. Éste dirige su atención al caso de Diana Velázquez Florencio, quien fue asesinada en Chimalhuacán, Estado de México, en julio del 2019. A lo largo del documental, hay un acercamiento a la geografía de Chimalhuacán desde la cotidianidad del espacio público. El paisaje sonoro tiene también que ver con la cotidianidad: el ruido en la calle, el sonido del transporte, la música de cumbia. *Que se quede conmigo tu esencia* presenta un acercamiento sensible, a las periferias oriente de la

Ciudad de México, a partir de la experiencia de una familia con una hija asesinada. El documental presenta testimonios de la familia de Diana en varios niveles. Se presenta una imagen de Diana en vida, construida a partir de las perspectivas de Lidia su madre, Jairo su padre y Laura su hermana: cómo era Diana, qué le gustaba, qué le interesaba. También se comparten las experiencias de los tres en torno al feminicidio de Diana; hablan de qué sucedió la noche en que la mataron; comparten cómo ha sido todo después de su asesinato y nombran lo que piensan de la justicia en este país: ésta solo llega para los casos de la ciudad, para los casos más visibles. La familia hace evidente que son ellas, las mujeres, quienes han llevado la investigación con relación a lo sucedido⁹⁵. De la misma manera, nombran las formas en las que han rendido homenaje a la vida de Diana, Lidia y Laura organizaron la realización de un mural en el lugar en donde encontraron el cuerpo de Diana sin vida y ahora es un memorial para ella y para otras mujeres asesinadas en las periferias. También hablan de las irregularidades institucionales relacionadas con el caso de Diana, siendo acompañadas con imágenes de ambas con un altavoz afuera de las oficinas municipales de Chimalhuacán. Este documental muestra cómo frente a los feminicidios, las mujeres de las periferias se re-construyen como agentes en el espacio público luchando por la justicia para sus hijas asesinadas. Este documental tiene también un toque poético, en él Lidia dedica una carta a Diana: “te abrazo con el amor que no pude darte por la decisión de un cobarde... hiciste comunión con la tierra... eres agua, eres aire, eres viento... sigo esperando poder abrazarte... solo le pido al tiempo que lo que me pertenece de tu esencia se quede conmigo”. Así, a la par de presentar las luchas de las mujeres de las periferias frente al feminicidio, *Que se quede conmigo tu esencia* plantea posibilidades de sanación para la familia de Diana.

Flores de la Llanura (2021, Mariana X. Rivera)

Flores de la Llanura aborda el tema del feminicidio desde la perspectiva de las mujeres de la comunidad de Xochistlahuaca, Guerrero. Este documental, pone sobre la mesa el feminicidio de Silvia López de la Cruz en manos de quien fuera su pareja. *Flores de la Llanura* es un documental poético. Está lleno de metáforas, símbolos, aspectos ceremoniales y manifestaciones culturales provenientes de la cosmogonía de las personas de la región. De manera muy preponderante presenta imágenes de tejido: mujeres que tejen, manos que tejen, telares de cintura, dedos que hacen hilos. Éste es narrado en primera persona por Yesenia,

⁹⁵ El padre se encarga de sostener la economía de la familia y la búsqueda de justicia.

prima de Silvia. El ritmo y las transiciones que plantea son lentas, pausadas. El documental comienza con Yesenia diciendo “hoy volví al río sin ti”, mientras está recostada dentro de un cuerpo de agua. Más adelante, Yesenia teje telar de cintura al lado de otras mujeres, mientras reflexiona a partir de una voz en *off* acerca de la vida y muerte de Silvia. Se presenta en ese momento la metáfora de “el hilo que nos conecta”, planteando la conexión entre las mujeres, entre las mujeres con sus ancestras y las que vienen y entre las mujeres que están vivas y las que han sido despojadas de la vida. El documental presenta también la organización de las mujeres en la comunidad reconociendo a las mujeres de la comunidad como agentes, se muestran imágenes de una asamblea de la cooperativa de tejedoras y a Yesenia siendo locutora en la radio de su comunidad. En ese momento, Yesenia habla de la violencia que en este país se dirige a las mujeres y del indebido uso de la fuerza por parte de los hombres hacia las mujeres. Es interesante que la única palabra que se presenta en español en todo el documental⁹⁶ es la palabra feminicidio; el resto de la voz en *off* en el documental está hecha en idioma originario. El paisaje sonoro de *Flores de la Llanura* se conforma de música de la región, sonidos de percusión, violín y carraca⁹⁷; también de sonidos del tejido, de los hilos y los dedos al tejer. Hacia la última parte del documental, se presentan imágenes de una ceremonia con flores, velas, quema de copal y mujeres ofrendando altares para las abuelas, piden que las que vienen, sigan tejiendo juntas, hacen memoria de Silvia. Como cierre del documental se escucha una poesía: “quisiera ser el espejo donde siempre te reflejes, ser como el agua con la que se hizo nuestro idioma, ser el hilo con que tejes tu destino y luego como un telar, abrazarte a mi cintura”.

Constelaciones de nuevos sentidos a partir de documentales de Feminicidio

Cada uno de los documentales de feminicidios son claves para construir sentido en relación con el sistema necro-neoliberal dirigido hacia la vida de las mujeres. Es momento de entretejer la constelación de sentidos comunes a partir de los documentales de feminicidio. Hay que recordar que el eje que guía la puesta en común de esta constelación son los nuevos sentidos como sensaciones, sentires, significados y orientaciones que pueden colaborar con aspectos frescos y novedosos: ¿Qué nuevos sentidos posibilitan las realizadoras a partir de los documentales de feminicidios?, ¿qué significados proponen estos documentales?, ¿qué

⁹⁶ O “en castilla”, como es designado el idioma español en las comunidades.

⁹⁷ La carraca es de los instrumentos más antiguos de la humanidad. Ésta es una quijada de burro o de mula que suena de forma vibratoria, al raspar los dientes.

sentidos hilan desde lo sensible?, ¿qué nuevos sentidos plantean desde la afectividad?, ¿qué orientaciones proponen?

Estos documentales son sumamente importantes pues rompen el silencio con respecto a los feminicidios. Parte del éxito de las prácticas que se ejecutan desde el poder, tiene que ver con que “no se habla de ello”. Nombrar una realidad, reconocerla, describirla y posicionarse frente a ella, contribuye con transformarla. Los documentales de feminicidios presentan mujeres madres, hermanas, activistas, defensoras, periodistas y académicas que, al lado de las realizadoras, enuncian sus voces, en individual y en conjunto, cuestionando, nombrando, describiendo, categorizando y exigiendo justicia en torno a los feminicidios. Afirmaciones tales como “vine a Juárez atraída por el silencio y el misterio que rodea los cientos de asesinatos de las mujeres” (SE) y “frente al silencio, nombrar” (NQ) dan cuenta de esto.

Los documentales presentan mujeres que toman la voz para cuestionar la realidad de los feminicidios y plantean preguntas fundamentales: ¿por qué las matan? (BJ), ¿por qué existe la palabra feminicidio? (NT), ¿quiénes son los asesinos? (SE), ¿qué le hace una mujer a un hombre para que la mate? (HV), ¿se puede confiar en la justicia? (BJ), ¿por qué continúan los feminicidios? (SE), ¿cómo se nos va a apoyar? (BJ), ¿por qué se ignoran las muertes? (SE), ¿qué nos pasa como sociedad? (NT), ¿a dónde van los sueños de las tejedoras cuyas manos dejan de tejer? (FL). Todas estas preguntas son de suma importancia, para ir a la búsqueda de respuestas, pero también en sí mismas visibilizan esta desgarradora realidad.

En los documentales se hace referencia al contexto geográfico en que los feminicidios ocurren y también al tipo de feminicidio en cada contexto. *Señorita Extraviada* (SE) y *Bajo Juárez* (BJ) se refieren al contexto “del surgimiento” del fenómeno de los feminicidios en tiempos neoliberales⁹⁸. *Había una Vez* (HV) y *Que se quede conmigo tu esencia* (QQ) tienen que ver con feminicidios en el Estado de México, uno en el espacio privado de la pareja y otro en el espacio público de la calle. *Flores de la Llanura* (FL) también presenta un feminicidio del espacio privado de la pareja en un contexto comunitario. Por su parte, *Había una vez* (HV) y *Nosotras* (NT) muestran feminicidios a manos de hombres que conocían a las mujeres que asesinaron, pero no eran sus parejas.

Los documentales contribuyen a visibilizar los distintos tipos de violencia que enfrentamos las mujeres en México, reconociendo el feminicidio como su máxima expresión. De manera directa, estos tipos de violencia son abordados en los documentales *Había una vez*

⁹⁸ Las violaciones y asesinatos a mujeres como “botín de guerra” han existido desde los inicios de la humanidad (Segato, 2006). Así mismo, los nombrados en el pasado “crímenes pasionales” se referían al asesinato de una mujer por parte de un hombre.

y *Nosotras*. En *Había una vez* se presentan diversas violencias que enfrentan las mujeres: violencia vicaria, violencia de parte de los hijos y violencia de parte de la pareja feminicida. En *Nosotras* se aborda la violencia en las calles, la violencia en la pareja, la violencia en los medios y la violencia feminicida. Este documental plantea los conceptos de feminicidio doméstico y feminicidio por crimen organizado. En cuanto a la amalgama de poderes que están imbricados en el feminicidio, yo reformularía este último como feminicidio neoliberal.

En los documentales se muestra la impunidad generalizada que existe frente a los casos de feminicidio. Los feminicidas en México reciben el mensaje de “si matas a una mujer podría no pasarte nada” (NT). De esta forma, los documentales evidencian cómo cualquier mujer puede ser susceptible de ser asesinada en México: desde la pareja siendo “el asesino en la propia casa” (HV, FL); desde hombres cercanos que conocen a la mujer y la quieren poseer (HV, NT) y desde hombres que quieren escribir su poder en el cuerpo de las mujeres (SE, BJ, QQ) *qua* territorio (Segato, 2006). Aunque cualquier mujer puede ser asesinada, los documentales localizan los feminicidios neoliberales, en las zonas fronterizas y periféricas, como geografías en dónde se pugna el poder.

Los feminicidios localizados en Ciudad Juárez y en el Estado de México como zonas fronterizas o periféricas, dan cuenta de que las inequidades entre el Norte global – centro (Estados Unidos / la Ciudad de México) y el sur global – periferia (México / el Estado de México) tienen efectos en los cuerpos de las mujeres. Es en estas geografías en donde los bandos requieren establecer dominio territorial. En *Bajo Juárez* y *Señorita Extraviada* se hace referencia a los poderes involucrados: ambos mencionan la firma del TLC como factor asociado a la incidencia de los feminicidios y entretienen una relación de pugna territorial entre actores poderosos tales como los grandes empresarios (SE), los terratenientes (BJ), el crimen organizado (SE, BJ), los altos poderes del Estado (SE, BJ) y la policía (BJ). En *Había una vez* se menciona que “ahí no llegan las patrullas” (HV) y se expone la complicidad de las autoridades con los feminicidas (HV).

Aunque cualquier mujer en México puede tener al asesino en la propia casa, son los cuerpos de las mujeres morenas de clase trabajadora que habitan o trabajan en zonas fronterizas o periféricas, en donde se escriben los efectos descarnados de las pugnas necro-neoliberales.

Los documentales muestran la violencia hacia las mujeres a través de diversos testimonios; ningún documental presenta imágenes literales de las violencias sobre los cuerpos de las mujeres. En lo que concierne a los feminicidios en Juárez se afirma “salen de la maquila y son agarradas por la fuerza” (BJ); las agarran y aparecen muertas (SE); las violan, las matan y arrojan sus cuerpos como si no importaran (BJ). También se describe el estado del cuerpo de

las mujeres asesinadas: tenía su ropa hasta arriba (QQ); se demostró que en su cuerpo había semen de al menos tres hombres (NQ). En el caso de feminicidios domésticos, desgarradores son las palabras del hijo de una de las mujeres asesinadas en el Estado de México: “la ahorcaron y ahora mi mamá está en el cielo” (HV). Aunque el niño habla de manera indirecta, quien ahorca y mata a su madre, fue su padre.

El papel de las autoridades en los casos de feminicidio tiene características de prepotencia, omisión, negligencia y colusión. La prepotencia de las autoridades se muestra cuando las mujeres piden justicia frente a las violencias y sienten que están “luchando contra un gigante” (HV). Las autoridades tienen actitudes de omisión y negligencia cuando las mujeres llegan a denunciar: “su hija ha de estar por ahí, dormida con alguien” (NQ); también en cuanto a la falta de líneas de investigación (SE, QQ). Se plantea también cómo las autoridades se coluden con los feminicidas. En *Había una Vez*, el feminicida salió luego de dos años de estar en la cárcel. En *No quiero decir adiós*, el maestro-autoridad ministerial-feminicida no enfrenta ningún efecto de sus acciones. También se menciona cómo las autoridades inculpan a hombres inocentes para que se declaren culpables. Esto se observa en los casos de Latiff Shariff (SE, BJ), la banda Los Rebeldes (SE, BJ) y el amigo de la mujer asesinada, quien “mágicamente” se declara culpable (NQ). Frente a todo esto, los documentales reconocen al Estado como responsable de los feminicidios en México (NT).

La muerte de las mujeres a partir de la violencia feminicida, al lado de estas formas de actuar desde las autoridades, hace “ver el mundo de forma diferente” (NT), “ver la vida diferente” (QQ). Las experiencias dentro de quienes se ven afectadas indirectamente por el feminicidio tienen que ver con miedo, falta de aceptación, dolor y añoranza. Respecto al miedo se evidencia un terror sin precedentes que arrasa la ciudad (SE), el miedo de salir a la calle como mujer joven (QQ), miedo a la sociedad en la que estamos viviendo (HV), el miedo de los niños a quienes su madre fue asesinada por su padre (HV). Frente a esta violencia en el cuerpo de las mujeres queridas asesinadas: la falta de aceptación “mi cerebro y mi corazón no quieren aceptar” (BJ); la añoranza “añoro tomarnos de las manos” (FL), la quiero mucho, la extraño, le estoy echando hartas ganas (HV). Se habla también de lo desgarrador del dolor y de entender lo que implica: “ahora entiendo el dolor porque me pasó contigo” (FL).

Desde todas estas experiencias, las mujeres madres, familias, activistas, defensoras y periodistas, ponen por delante “como mujer no permitir que se comenta esta injusticia” (NQ) y toman la lucha en sus manos. Lidia Florencio afirma: “No esperamos nada del gobierno. Es más fácil que lleguemos a él nosotras, si esperamos que hagan algo, la justicia no va a llegar” (QQ). En torno a la justicia se afirma: lucharemos, seguiremos en esta búsqueda de justicia

(NQ), queremos que esto deje de suceder (BJ), que se haga justicia para las madres (SE), si hubiera justicia, no habría tanta muerte (HV), la justicia está ausente, solo es para los casos más visibilizados (QQ), hay que ir muy lejos a pedir justicia (BJ), si en el país no dan justicia, esperemos que en la corte interamericana sí (HV). Frente a esta falta de justicia en México, la unión se presenta como estrategia poderosa.

En los documentales se presenta la unión y la importancia de los vínculos en las luchas frente al feminicidio. En *Bajo Juárez* hay escenas de cómo las familias de mujeres asesinadas se organizan en asambleas y convocan a marchas para exigir justicia. En *Había una vez*, una defensora popular de derechos humanos dice que cuando van al ministerio “nos juntamos varias viejas”. En *No quiero decir adiós*, la madre de Ana Laura invita a “unirnos, tomar fuerzas”. En *No quiero decir adiós* y en *Flores de la Llanura*, se rinde homenaje al vínculo filial entre primas. En *Flores de la Llanura* se plantea la metáfora de “el hilo que nos conecta” para hacer imagen de los vínculos entre las mujeres en esta vida y que van más allá de la propia vida; honra los vínculos transgeneracionales entre ancestras, mujeres del presente y las mujeres que están por venir; se da imagen a todo esto a partir del cabello de dos mujeres, trenzado en una misma trenza (FL). Los documentales celebran así los “lazos de sensibilidad” (NT) entre las mujeres frente al feminicidio.

Las madres de las mujeres asesinadas – así como las madres de las personas desaparecidas – son las protagonistas en las luchas frente al feminicidio. Las madres dan cuenta, frente a los incrédulos, a cerca de la existencia del feminicidio: “¿existe el feminicidio?, ¡lamentablemente sí, míreme!” (NT). Así mismo, expresan su deseo de que a otras mujeres “no les pase lo que le pasó a mi hija” (NQ) y siguen adelante “por la memoria de mi hija” (HV). Como efecto del feminicidio, las madres de las mujeres asesinadas se convierten doblemente en madres y toman fuerza a partir de los nietos “era abuela y me convertí en mamá” (BJ). Se muestra cómo todas estas luchas están sostenidas desde el amor hacia sus hijas, luchando y trabajando para sostener la lucha “nos hemos sostenido con el trabajo propio” (SE). Desde las madres, se toman acciones también para rendir homenaje a la memoria de sus hijas.

En los documentales se recuerda la vida de las mujeres asesinadas a través de elementos simbólico-espirituales como cruces, flores y velas. Las cruces rosas son un elemento fundamental en las luchas frente al feminicidio; estas tienen que ver con la tradición católica de erigir cruces luego de la muerte de alguien. El color rosa, demarca que la persona que murió es una mujer y que murió a manos de un feminicida. En los documentales se presentan las cruces rosas de diversas formas. Por un lado, en *Señorita Extraviada* y *Bajo Juárez* hay imágenes desgarradoras de cruces multitudinarias en el desierto; en *Había un Vez*, se colocan

una cruz y una vela en el río, para recordar a Ana Laura. Por el otro lado, en *Que se quede conmigo tu esencia*, hay cruces rosas dentro de la casa familiar y se retrata la cruz rosa del memorial de Diana en donde fue asesinada. Al plantarse en el mismo espacio público en donde se asesinó a una mujer, las cruces rosas re-vertebran el espacio, no solo como un sitio de muerte, sino como un sitio para recordar la vida.

El ejercicio de la memoria hacia las mujeres asesinadas en los documentales también está presente cuando se enuncian los nombres de las que ya no están y “se les recuerda bonito”. En *Señorita extraviada* se presentan a lo largo del documental, múltiples retratos acompañados de los nombres de mujeres asesinadas en Juárez. En *Nosotras* y en *Que se quede conmigo tu esencia*, se presentan murales que incluyen nombres de casos de feminicidio de Ciudad de México y del Estado de México. *No quiero decir adiós*, *Que se quede conmigo tu esencia* y *Flores de la Llanura* plantean a través de las palabras, la enunciación de recuerdos bellos en relación con las mujeres: sumergida en el río dice “hoy volví al río sin ti” (FL); “ella siempre buscaba libros, quería estudiar filosofía y letras” (QQ); “te recuerdo sonriendo, me quedo con ese gesto amable” (NQ).

En los documentales también se recurre a la poesía para recordar a las mujeres y rendir homenaje a la vida. *Señorita extraviada* abre y cierra el documental con la imagen poética del rostro de una mujer sobrepuesto a partir de una transparencia en el cielo; así mismo, a lo largo del documental se presentan retratos de mujeres en la calle en clave poética. En *Que se quede conmigo tu esencia*, Lidia dedica unas bellas palabras a Diana: “qué estés donde estén las almas que irradian energía (...) que lo que me pertenece de tu esencia se quede conmigo”. *Flores en la Llanura* termina con el siguiente texto como parte de la voz en *off*: “quisiera ser el espejo en donde siempre te reflejes, quisiera ser como el agua con la que se hizo nuestro idioma, quisiera ser el hilo con el que tejas tu destino y luego, como un telar, abrazarte a mi cintura”.

Luego de todo esto es posible ahora plantear la pregunta ¿cómo se representa el feminicidio en los documentales? Frente al silencio, los documentales de feminicidio: caracterizan los contextos en donde los feminicidios suceden; reconocen el feminicidio como el culmen del continuum de violencia que enfrentan las mujeres en México. Permiten reconocer las diferencias entre feminicidios domésticos y lo que he nombrado feminicidios neo-liberales; hacen imagen de las amalgamas de poder que los llevan a cabo, posibilitan, ocultan y niegan. Se plantean los feminicidios como efectos sobre los cuerpos de las mujeres de las inequidades entre el Norte global – centro (Estados Unidos / la Ciudad de México) y el sur global – periferia (México / el Estado de México). En todos estos sentidos, los documentales de feminicidios hacen inteligible lo previamente ininteligible.

Los documentales van más allá de los efectos negativos que implica el feminicidio y construyen conocimiento relevante en claves de vincularidad, afectividad, memoria y respuestas frente a todo esto. Además, en los documentales nunca se presentan imágenes literales de las violencias sobre los cuerpos de las mujeres, en contraste con la muerte, se presentan imágenes de mujeres que rinden homenaje a la vida sus retratos, sus sueños, las memorias de sus sueños; se nombra a las mujeres y a la relación con ellas para hacer visible la importancia de sus vidas e ir más allá de las cifras. Se da cuenta de la importancia de los vínculos entre mujeres para acompañarse, para organizarse, para sanar. Se plantea la importancia de los elementos simbólico-espirituales para recordar la vida de las mujeres. Se recurre a la poesía como elemento importante para hacer memoria de otra forma, memoria que nutra recuerdos bellos en relación con la vida de las mujeres.

Documentales de Extractivismo: análisis individual

Mover un Río (2015, Alba Herrera)

Mover un Río es un documental que pone en el centro la lucha del pueblo Yaqui por defender el agua. En el documental se recuerda a la audiencia que el pueblo Yaqui ha habitado desde hace más de 2000 años, el territorio que en la actualidad se llama Sonora. Lázaro Cárdenas, durante su gobierno, le otorgó a este pueblo el 50 por ciento del agua de la presa de “El Novillo”, lo que ha permitido al pueblo Yaqui llevar a cabo sus actividades tradicionales tales como la pesca y la siembra. *Mover un Río* muestra cómo la construcción de un acueducto que busca redirigir el agua de la presa hacia Hermosillo, lo que pone en peligro la subsistencia y la vida del pueblo. El documental está organizado de manera temática en seis capítulos⁹⁹ y construye el relato desde las perspectivas de Mario Luna y Fernando Jiménez, líderes comunitarios Yaqui en defensa del agua. En el primer capítulo, se habla de la importancia de preservar la vida, defender el territorio y cuidar la naturaleza a partir del símbolo del venado: “si desaparece el venado, desaparece el pueblo Yaqui”. El capítulo dos se refiere a la importancia de las plantas del monte, del mundo vegetal, como medicina. En éste una curandera Yaqui afirma: “si no hay agua, no hay medicina”. En el capítulo tres, río Yaqui, se abordan los efectos de las presas y los acueductos: un río seco, la pérdida de hectáreas de agua potable, riegos con aguas negras, enfermedades por contaminación de agua. También se menciona

⁹⁹ Que toman su nombre a partir de un juego de lotería basado en la cosmogonía y cultura Yaqui: el venado, el mundo vegetal, río Yaqui, pintando la raya, la procesión y la espada del fariseo.

cómo el agua que se quiere desviar a Hermosillo es para rellenar lagos artificiales de fraccionamientos de lujo, así como para alimentar tomas clandestinas que pertenecen a rancherías privadas. Al sonido de cantos Yaqui, en el capítulo Pintando la raya, se presenta la defensa legal del agua de este pueblo en la suprema corte de justicia; se menciona cómo éste es un caso paradigmático, pues por primera vez se defiende el derecho de los pueblos indígenas a su territorio. En el capítulo cinco, la procesión, se observan imágenes de una marcha multitudinaria, en donde ejidatarios, maestros, y campesinos, al lado del pueblo Yaqui, dicen no a la presa del Novillo. En el capítulo seis, la espada del fariseo, la audiencia se enfrenta con el desesperanzador hecho de que Luna y Jiménez fueron inculpadados de manera arbitraria por robo y secuestro y fueron encarcelados en Hermosillo. *Mover un Río* presenta la importancia de defender la vida de los pueblos originarios en este país que toman tintes contemporáneos en relación con las luchas en defensa de la vida que protagonizan.

Gente de Mar y Viento (2016, Ingrid Eunice Fabián)

Gente de Mar y Viento habla acerca de las empresas eólicas transnacionales que amenazan la vida de los pueblos y comunidades del Istmo de Tehuantepec haciendo un mapeo general y particularizando a partir de dos casos: el caso del municipio de la Venta y el caso de la Barra de Santa Teresa. Estos casos presentan dos caras de la situación. En la Venta, la empresa eólica ya se posicionó en la comunidad y así se abordan sus efectos. Se presentan imágenes de los enormes ventiladores de la eólicas y la contaminación auditiva que generan, el paisaje cotidiano es trastocado por un fortísimo viento. A partir de testimonios de los pobladores se construye una imagen de la situación. Se comenta cómo la empresa Acciona llegó a rentar la tierra para poner sus ventiladores. Aunque al inicio la empresa “pintaba muy bien todo”, los pobladores dicen que, con la llegada de la eólica, todo ha empezado a ir peor: cada vez son más pobres, les han arrebatado su tierra sin obtener beneficios, aunque producen energía en la comunidad no hay luz, llegó el narcotráfico, las amenazas de muerte y el miedo. También hay división en la comunidad pues los líderes comunitarios dejaron entrar a la empresa firmando un contrato por 30 años con renovación automática. En la barra de Santa Teresa en cambio, la comunidad se opone junta a la entrada de la empresa eólica Mariña. Santa Teresa está a la orilla del mar; así se presentan imágenes de lanchas, pescadores y pescado. Las personas de Santa Teresa afirman en sus testimonios que no quieren que la empresa eólica entre, que están unidos y que van a defender su tierra con la propia vida. Los habitantes saben que la instalación de ventiladores va a afectar la vida de la comunidad, al mar y a los seres que

lo habitan; saben que en donde está Mariña, las experiencias no son buenas. Así, en Santa Teresa los pobladores se organizan para la defensa de su tierra. Aunque enfrentan represión por parte de la fuerza pública, la comunidad organiza marchas, reactiva el concejo de ancianos, se convoca a asambleas comunitarias e instala una barricada para que la empresa no instale sus ventiladores. Es interesante que desde esta comunidad se presentan concepciones del mar como madre, “pues da vida”. *Gente de Mar y Viento* plantea los efectos devastadores de las transnacionales en los territorios comunitarios y defiende la idea de que la organización comunitaria es fundamental para resistir el necro-neoliberalismo.

Juba Wajjín (2018, Laura Salas¹⁰⁰)

Juba Wajjín pone sobre la mesa la lucha frente a la minería a cielo abierto protagonizada por el pueblo Ma Pha en la montaña de Guerrero en el poblado Juba Wajjín¹⁰¹. El documental inicia con imágenes y sonidos desde el territorio y la cotidianidad: enormes montañas, bosques, cielo azul, personas caminando, personas subiendo la montaña, personas que ofrendan flores en la montaña. El documental está construido en dos partes. En la primera parte, se presentan las formas de habitar el mundo que se practican en Juba Wajjín. El relato se construye a partir de una voz en off desde las personas Ma Pha. Presentan la danza, su relación con los animales que habitan el monte y la relación con los ancestros. Hablan de la organización comunal del pueblo y de cómo frente a los problemas, resuelven en comunidad. Se recuerda a Emiliano Zapata y el lema la tierra es de quien la trabaja. Nombran el amor a su tierra y de cómo van a defenderla frente a cualquier empresario. En la segunda parte del documental, se presenta la lucha del pueblo frente a la minería. Se explica cómo los gobiernos federal y estatal, dieron concesiones a dos empresas mineras transnacionales para establecer sus mineras en la región sin consultar al pueblo, lo que afectaría a tres cuartas partes del territorio Juba Wajjín. Esto se acompaña de imágenes de una fuerte lluvia y testimonios que hablan de miedos y preocupaciones en relación con la minería. Frente a esto, la comunidad se organiza, se informan de los efectos de la minería a cielo abierto en la salud, el agua y la tierra. Los pobladores se familiarizan con el artículo 15 del código 169¹⁰² de la OIT, que protege los recursos naturales

¹⁰⁰ En co-realización con Nicolás Tapia.

¹⁰¹ Es el nombre que desde el pueblo Ma Pha tiene este territorio. Desde las denominaciones desde el Estado, el municipio se llama San Miguel del Progreso.

¹⁰² El artículo 15 del Convenio 169 de la OIT establece que los derechos de los pueblos indígenas a los recursos naturales de sus tierras deben ser protegidos. Entre los objetivos de este convenio se encuentran: garantizar los derechos de los pueblos indígenas; facilitar la cooperación entre pueblos indígenas y tribales a través de las fronteras; aplicar la justicia y llamar a los operadores de justicia a conocer los derechos de los pueblos indígenas;

de las tierras de pueblos indígenas. Visitan además otros pueblos en la región en donde ya llegó la minería, pues saben que la minería ha provocado enfermedades para la población y devastación para la tierra, por ello organizan asambleas comunitarias. En 2013, van a la suprema corte de justicia y defienden su derecho a la consulta. En 2017, logran amparar su territorio, consiguiendo la cancelación de las concesiones a empresas mineras en Juba Wajín. Su lucha se extiende y convocan a una reunión de todas las comunidades afectadas por la minería, dando origen al “concejo de autoridades en defensa del territorio” y rechazando toda explotación minera. El documental cierra con toda la comunidad mirando a cámara y enunciando su voz al unísono: “no queremos que entren, no queremos que nos vendan como mercancía y tampoco a nuestras tierras”.

Polinizadorxs: Resistencia en la Península de Yucatán (2020, Lilia G. Torres)

Polinizadorxs hace referencia al proyecto del Tren Maya y a la perspectiva de las personas que habitan y defienden el territorio de la península de Yucatán. El documental es narrado a partir de múltiples voces, entrelazando la voz de la narradora con testimonios de habitantes de toda la península. La voz de la narradora explica cómo durante la pandemia en julio del 2020, se inauguraron las obras del megaproyecto sin la realización de consultas adecuadas a la población. A partir de recursos diversos tales como la animación, las imágenes experimentales, la implementación de diálogos en clave de ficción y los testimonios, se construye un relato que cuestiona y se posiciona en contra de la existencia de este megaproyecto. Aunque las personas que dan sus testimonios aparecen a cámara, no hablan dirigiéndose a ésta. El documental presenta imágenes de éstas en la cotidianidad. Quienes dan testimonios a lo largo del documental, enuncian sus palabras como si se dirigieran a alguno de los animales que habitan la península: al venado, la golondrina, tejón, jaguar, tapir, caracol. Los testimonios se construyen a partir de diálogos ficticios entre animales humanos y no humanos que muestran las preocupaciones de la población frente al tren, los efectos que tendrá éste en el territorio, en la vida, en las intenciones y en el compromiso de luchar por el territorio. El documental aborda cómo la construcción del tren va de la mano con la deforestación, la explotación desde la industria alimentaria, la siembra de transgénicos, el establecimiento de enormes proyectos inmobiliarios, el fortalecimiento del turismo, la ampliación de las brechas sociales, el aumento de la contaminación y la violencia. Se cuestiona el nombre del propio tren

establecer un jurídico nacional para solucionar las reivindicaciones de tierras formuladas por los pueblos interesados (OIT).

y se evidencia la explotación cultural que lo maya ha implicado. Se nombra desde los testimonios cómo las personas del pueblo siguen viviendo ejercicios de explotación sobre sus cuerpos y su cultura y que los poderosos son quienes se llevan los grandes beneficios económicos. Una de las mujeres que dan su testimonio dice: “el capitalismo es convertir todo lo sagrado en un producto que se vende”. Se nombra el miedo a las ciudades creciendo y a que la selva “se hace chiquita”; se realizan críticas al racismo, al clasismo y a la mercantilización de la vida. *Polinizadorxs* cuestiona si el megaproyecto del tren implica entonces solo un tren y brinda una imagen amplia que adelanta los efectos necro-neoliberales que el tren puede traer a la vida en la península maya: al territorio, a sus pobladores humanos y no humanos.

La energía de los pueblos (2020, Marie Combe)

La Energía de los Pueblos, dirigido por Marie Combe, fue realizado por el colectivo de producción audiovisual La Sandía Digital. Éste tiene como tema la soberanía energética y construye relato a partir de diversas experiencias. El documental abre con las preguntas ¿de dónde viene la energía?, ¿cómo se produce? y ¿para qué la usamos? Al inicio de la *Energía de los Pueblos* se plantea un marco teórico-conceptual¹⁰³ que permite complejizar la situación de la energía en el presente: de plantea la crisis civilizatoria compleja – hídrica, alimentaria, ecológica, económica – como efecto del capitalismo; se critica el capitalismo verde y la poca transformación del Discurso consumista apoyado por éste; se explica cómo la reforma energética¹⁰⁴ ha implicado una apertura hacia megaproyectos que destruyen ecosistemas, benefician empresarios y afectan comunidades originarias y se pone sobre la mesa la criminalización a movimientos sociales que defienden territorios. Posterior a esto, el documental plantea también la pregunta “¿hay otro lado por el cual entrarle a esto de la energía?”. Para responderla, se presentan tres experiencias que localizadas desde diversas geografías han creado procesos de soberanía energética. En Cuetzalan, en la Sierra Norte de Puebla, se decidió a partir de asambleas comunitarias apostar por la autonomía energética. De esta manera se han organizado cooperativas energéticas y la comunidad tiene sus propios paneles solares. La Organización Popular Francisco Villa de Izquierda Independiente (OPFVII), en Iztapalapa, se ha organizado para la autonomía alrededor de la intención de vida digna – vivienda, agua y energía – desde 1988. Han desarrollado una planta potabilizadora de agua a partir de paneles solares. Desde la Unión 31 de mayo, en Guatemala, se ha hecho frente

¹⁰³ A partir de la perspectiva y palabras de la activista y académica Sandra Rativa.

¹⁰⁴ Impuesta desde el gobierno de Enrique Peña Nieto en 2013.

a los efectos del conflicto armado¹⁰⁵ y se ha logrado consolidar una cooperativa hidroeléctrica que brinda luz a la comunidad haciendo frente al olvido hacia este pueblo. Al final del documental, se presenta una reunión entre estas tres experiencias en la que se comparten importantes reflexiones. Mencionan cómo cada vez habrá más megaproyectos empresariales y militarización por parte de los gobiernos. Además, afirman que, a pesar de este contexto de violencia, es importante focalizar experiencias de soberanía energética. En este sentido, plantean continuar con la generación de energías renovables, comunitarias y justas. Para cerrar el documental se habla de la importancia de la organización para defender el territorio y para cambiar la realidad, recuperar la energía de los pueblos.

Cruz (2021, Teresa Camou)

Cruz aborda el desplazamiento forzado de comunidades Rarámuri debido al crimen organizado, en la Sierra Tarahumara. Es narrado en clave poética, con ritmo y transiciones lentas a partir de diversas voces. Al inicio del documental, se presentan imágenes y sonidos del contexto de la Sierra. El documental entrelaza dos caras alternadas de una misma historia: la vida cultural del pueblo Rarámuri y el desplazamiento forzado de su territorio originario. La vida de los Rarámuri es representada por escenas de un hombre y una mujer mayores, que muestran la forma de vida de este pueblo, la forma de preparar alimentos, las actividades de campo, los trajes tradicionales, la preparación del *teswino*¹⁰⁶. Acompañando estas imágenes se escucha la importancia que tienen las danzas y el *teswino* en la cultura: se danza y se ofrenda *teswino* a la tierra para tener contento a Dios ya que al demonio no le gusta que dancen. El desplazamiento forzado de los Rarámuri de su territorio originario debido a las prácticas necro del crimen organizado se representa a partir de la historia de la familia de Cruz. Cruz es un hombre Rarámuri que ha sido autoridad de su comunidad desde joven. Él y su familia han experimentado el asesinato de dos de sus hijos en manos del narco, por negarse a ser reclutados y en voz de los integrantes de la familia se reconstruye la historia de violencia que han enfrentado. Debido a esto, y de la mano de fuertes amenazas, la familia se ve obligada a desplazarse y cambiar de residencia a la ciudad de Chihuahua. En Chihuahua, Cruz y su familia intentan establecer una vida en la cual constantemente añoran su tierra; ahí continúa su lucha y resistencia: se acerca a las autoridades, quienes solo tienen carpetas de investigación

¹⁰⁵ Entre 1980 y 1996 las poblaciones de Guatemala enfrentaron un conflicto armado que dio como resultado la muerte de 25'000 personas y la desaparición de 45'000. El 83 por ciento de las personas desaparecidas son parte del pueblo Maya.

¹⁰⁶ El *teswino* es una bebida tradicional que hace parte de las prácticas culturales del pueblo Rarámuri.

inoperantes, al tiempo de que el narco continúa persiguiéndoles en Chihuahua. A lo largo del documental, el desplazamiento se describe desde las voces de la familia: “desplazamiento es que te saquen de donde naciste desde que eras chiquito así no más y que te manden a otro lado”, “desplazamiento es perder a tus hermanos”. En 2019, “levantan” al tercer hijo varón de Cruz en su domicilio, lo torturan, amenazan y encarcelan por crímenes que no cometió. Luego de tanta violencia, al final del documental, se presentan imágenes de personas Rarámuri, que desplazadas retoman luego de 6 años, una celebración para la Virgen de Guadalupe acompañada de danza, canto y música tradicional. Cruz danza y toma teswino portando su traje tradicional, se escucha: “hay que ver la forma de cómo seguir luchando”.

Constelaciones de nuevos sentidos a partir de documentales de Extractivismo

Hasta ahora, se han planteado nuevos sentimientos, sensaciones, significados y orientaciones que los documentales sobre desapariciones y feminicidios proponen. Ambos han generado conocimiento acerca de cómo el necro-neoliberalismo impacta los cuerpos en este contexto, y sobre las posibles respuestas, formas de organización y posibilidades de salud. Abordo a continuación los documentales de extractivismo que, a diferencia de los anteriores, se dirigen a la tierra y a los cuerpos en plural, es decir, afectan comunidades enteras. En este ejercicio mantengo las preguntas ¿qué nuevos sentidos posibilitan las realizadoras a partir de los documentales de extractivismo?, ¿qué posibilidades hilan desde lo sensible?, ¿qué nuevos significados proponen estos documentales?, ¿qué nuevos sentidos plantean desde la afectividad?, ¿qué orientaciones permiten tener presentes?

Los documentales de extractivismo construyen conocimiento acerca de las amenazas que el sistema necro-neoliberal dirige hacia los bienes naturales¹⁰⁷ y a las comunidades que habitan territorios en donde se encuentran esos bienes. Los documentales visibilizan amenazas que de otra forma no son visibles dirigidas hacia bienes comunes que están en interrelación; es decir, visibilizan las amenazas a los bienes naturales y a las prácticas culturales de diversos grupos humanos, algunos originarios¹⁰⁸ y otros no, relacionadas con esos bienes naturales. En términos de la amalgama de poderosos que participa en todo esto, los documentales plantean

¹⁰⁷ Desde el Discurso del Desarrollo, los bienes naturales se nombran recursos naturales. Ya que parte de la estrategia extractiva es considerar a los bienes, recursos, decido usar la palabra bienes propuesta por Navarro.

¹⁰⁸ Aunque Silvia Rivera Cusicanqui hace una importante crítica al concepto de “pueblos originarios”, Yásnaya Aguilar también critica el concepto de “indígena”. Escucho a ambas y reconociendo mi posición como mujer mestiza, uso en este momento la categoría pueblos originarios, para más adelante en este apartado de la tesis complejizarlo y añadir pueblos originarios-contemporáneos.

una relación entre neoliberalismo – políticas desde el Estado – capital privado – megaproyectos – extracción a los territorios – criminalización de activistas – crimen organizado – amenazas a la vida.

Aunque el neoliberalismo es la política económica generalizada y oficializada en México desde el 94, se hace evidente en los documentales cómo éste toma tintes regionales. Los documentales muestran amenazas concretas que tienen que ver con los bienes naturales localizables en ciertas geografías y regiones particulares y los grupos humanos que en ellos habitan. *Mover un Río* se localiza en Sonora en la región en la que ha vivido históricamente el pueblo Yaqui¹⁰⁹ y trata acerca del agua como bien natural a defender. *Gente de Mar y Viento* plantea la defensa tanto del agua, como del viento a partir de pueblos humanos diversos que habitan la región del Istmo de Tehuantepec; *Juba Wajjin* localizada en la montaña de Guerrero, habla de la oposición del pueblo Ma Pha a la minería de cielo abierto en su tierra. *Polinizadorxs*, en la península de Yucatán, y *Cruz*, en la sierra Tarahumara, se refieren a amenazas más amplias con respecto a toda una región que afecta a sus pobladores. Ninguno habla de la defensa de un bien natural específico, sino del merecimiento de la tierra donde se habita. *La energía de los pueblos* “descoloca” la organización comunitaria de una sola región y plantea estrategias trans-regionales de soberanía energética desde territorios tan diversos como Cuetzalan en la Sierra de Puebla, Iztapalapa en la Ciudad de México y Guatemala.

Los documentales permiten caracterizar este momento necro-neoliberal como una neo-colonización que pone en marcha renovadas estrategias *necro* a partir de ejercicios coloniales ya conocidos. Los actores de esta neo-colonización incluyen el capital de las empresas transnacionales y nacionales, como las eólicas (MV), las mineras (JW), las constructoras (MR), las productoras de energía verde (EP) y la industria alimentaria (PS). También participan el capital del crimen organizado, cuya economía destruye pueblos y desplaza comunidades enteras (CR), así como el gobierno, que implementa políticas neoliberales, reforma leyes y omite las consultas necesarias a las comunidades afectadas (MR, MV, JW, PS, EP). Además, ejerce represión (MV) y permite o apoya la criminalización de los defensores (MR, MV, EP, CR).

Todo esto permite caracterizar este momento neo-colonizador sobre los territorios y las comunidades, a partir de la frase “más de lo mismo, pero peor”. “Lo mismo” tiene que ver con que los beneficiados y los afectados en todo esto, son los de siempre. El “pero peor” tiene que

¹⁰⁹ Yásnaya Aguilar afirma cómo las naciones originarias fueron nombradas indígenas simplemente porque no se constituyeron como Estado antes que otras naciones si lo hicieran.

ver con las estrategias necro implementada por la amalgama de poder. Algunas de las expresiones que en los documentales se refieren a esto son: los blancos o los que tienen dinero; los que roban el agua, las tierras, los cerros, el mar (MR); quieren enriquecerse y que el pueblo siga peor (MV). La empresa dio beneficio a los líderes que están en el poder (MV); destruyen el monte para que unos cuantos se beneficien (PS); este es un cuento ya contado, beneficia a los mismos de siempre (PS); y les desean que a los que se quieren enriquecer, se les cierren los caminos (JW).

Este más de lo mismo se expresa de diversas maneras en los documentales de extractivismo. El raci-clasismo renovado se hace presente en las negociaciones entre las empresas y las comunidades y entre representantes del Estado y las comunidades. En *Mover un Río*, se retrata una conversación entre funcionarios del gobierno, físicamente rubios y defensores Yaquis (al final del documental se sabe que los líderes fueron criminalizados y encarcelados). En *Gente de Mar y viento* se afirma: “aquí no hay futuro, aquí solo hay futuro para los españoles o para las personas del gobierno federal”. Todo esto implica la imposición renovada de jerarquías raci-clasistas, mismas que han sido parte de la historia de estos territorios, desde tiempos coloniales.

Las imposiciones sobre los territorios, pueblos y comunidades tienen que ver también con la concepción de “el otro” como mercancía y con engaños desde el poder. Los pueblos y comunidades enuncian sus posicionamientos en los documentales frente a la concepción mercantil de sus culturas, tierras y vida a partir de frases como: no somos mercancía (JW); la mujer, el agua, la energía no son mercancía (EP); mercantilizan nuestra cultura Maya, el tren, es más de lo mismo (PZ). Los engaños que apoyan megaproyectos extractivos se reflejan en: “nos dijeron que nos va a ir bien, que todo iba a estar mejor”, para luego nombrar que esa comunidad que produce energía eólica, no tiene luz eléctrica y que desde que llegó la empresa, el pueblo vive con toque de queda debido a la narco-violencia (MV). La comunidad en donde se quiere establecer la minera en Guerrero, escucha los testimonios de la comunidad en donde ya se estableció la minería y les comparten cómo todo va peor (JW).

Estas operaciones desde el poder se enmarcan como despojo en todos los documentales. En *Gente de Mar y viento* se dice “hacemos un llamado al pueblo de México frente a los despojos”. En *Mover un Río*, los defensores Yaquis, al lado de defensores Nahuas y P'urhépecha nombran el despojo en una asamblea del CNI. En *Juba Wajín* el pueblo Ma Pha afirma “no queremos que nos despojen de nuestra tierra”. En *Polinizadorxs* y de la mano del posicionamiento en contra de la concepción mercantilista de la cultura maya se afirma con relación al tren “hasta en el nombre del tren nos han despojado”. En la *Energía de los Pueblos*

el planteamiento de la autonomía energética tiene que ver con la intención de no ser despojados de la capacidad de producir y administrar su energía. En *Cruz*, el despojo se nombra a partir del desplazamiento forzado de la tierra y el asesinato de los hijos de Cruz.

En definitiva, todo esto implica efectos en los sentires de las comunidades afectadas, tales como tristeza – de no oír el río (MR), de la división en la comunidad (MV), de que ya no haya selva (PS), de no poder regresar a casa (CR) – y miedo – de que llegue la minera (JW), de que se instale el neo-liberalismo (EP) o de ser reclutado por el crimen organizado (CR). Frente a todos estos sentires en relación con el despojo, las concepciones mercantilistas, el racismo renovado, la neo-colonización y el “más de lo mismo pero peor”, los documentales muestran las respuestas, resistencias y organización que desde los pueblos y comunidades se ponen en marcha para resistir y luchar por la vida.

Los documentales hacen énfasis en los posicionamientos desde los pueblos y comunidades afectadas, frente al extractivismo en defensa de la vida. En defensa de la vida se afirma: no queremos proyectos que signifiquen muerte (PZ), queremos que se haga justicia (CR), que nuestros pueblos tengan vida (MR) y bienestar (PZ) y “aquí estamos, apostando por la vida” (MV). La vida se defiende desde el reconocimiento del entretejido y mutualidad entre tierra y grupos humanos, sabemos quiénes somos (JW), ofrecemos *teswino* a la tierra y danzamos sobre la tierra porque “la tierra es sagrada, de ahí venimos” (CR). Aquí estamos plantados, aquí tenemos nuestras raíces (CR). La gente está dispuesta a morir para defender la tierra: “si no muero, sigo luchando” (MV); “esto es lo que yo cuido, cómo vamos a dejarlo si es nuestra tierra” (JW); “cuidamos nuestro territorio, no queremos que se destruya” (JW).

Desde el amor a la tierra en interacción con los grupos humanos, se representa en los documentales la autonomía de los pueblos y comunidades. En *Mover un río*, los líderes Yaqui convocan a marchas, van a la ciudad de México a exigir justicia, plantean un caso paradigmático, pues por primera vez se defiende el derecho de los pueblos indígenas a su territorio. En *Gente de Mar y viento* las personas de la comunidad del mar organizan la autonomía posicionándose frente a la eólica, convocando a asambleas, participando en marchas, reactivando el concejo de ancianos y haciendo una acampada para vigilar que la eólica no se instale. En *Juba Wajjin* la comunidad busca información referente a los efectos de la minería en otras comunidades afectadas, deciden que necesitan hacer un documental¹¹⁰ en la que se retrate su cultura y también su lucha. La *Energía de los pueblos*, es sin lugar a duda el

¹¹⁰ Este documental fue realizado por petición de la comunidad a partir del acompañamiento de la Sandía Digital a este proceso de defensa.

documental que presenta una autonomía entre diversos procesos de soberanía energética y pone sobre la mesa de fortalecer esta autonomía a partir del intercambio y la colaboración.

Los documentales muestran cómo, frente a las divisiones planteadas por las amalgamas de poder que protagonizan el despojo, la unión y vinculación brillan como estrategia. Esta unión está representada de diversas formas en los documentales. En los documentales se hace gala de la vinculación al interior de la comunidad: en *Gente de mar y viento*, el caso de la comunidad del mar muestra cómo para resistir es importante la organización comunitaria. En *Juba Wajlin* se menciona “si hay un problema buscamos resolver; si hay junta, vamos, entre todos nos apoyamos”. En *Cruz* y en relación al desplazamiento forzado causado por las amenazas del crimen organizado, la organización comunitaria es solo un recuerdo: “trabajábamos muy bonito, nos organizábamos muy bonito” (CR).

Los documentales también muestran la importancia de vincularse junto con otras comunidades afectadas y la vinculación desde concepciones no antropocéntricas. En *Mover un Río* esta vinculación entre comunidades está presente en la asamblea convocada por el CNI. En *Juba Wajlin* una vez que se logró amparar el territorio y decir no a la minera, se convocó a organizarse en un “concejo de autoridades en defensa del territorio”. En la *Energía de los pueblos* se muestra la importancia de entretener conversaciones con otros que también apuestan por procesos de autonomía energética. Las comunidades también plantean concepciones no antropocéntricas que celebran el tejido de la vida: quiero a la mar como si fuera mi madre (MV), el agua nos une (MR), nosotros junto con los organismos vivos (MR).

Aunque los documentales de extractivismo están protagonizados por las comunidades afectadas, el sentir de las mujeres se muestra como fundamental en éstos. En *Mover un Río*, hay una mujer hierbera que, al hablar de la importancia del agua para que crezca la medicina de las plantas en el monte, comparte el orgullo de que su pueblo defiende el agua. En *Gente de Mar y Viento*, una de las voceras de las comunidades del mar dice a los representantes de la empresa “este es el sentir de las mujeres: no queremos más mentiras”. En *Juba Wajlin*, este sentir se presenta con la imagen de una mayora¹¹¹ Ma Pha que, al hablar de su amor a la tierra, se inclina a besarla. En *Polinizadorxs* se comparte desde el sentir de una niña que hay que “luchar por la memoria de los abuelos” (PZ). En *Cruz*, una mayora Tarahumara afirma “necesitamos buscar la forma de ser fuertes, de seguir luchando”. En la *Energía de los pueblos*,

¹¹¹ La palabra mayora es utilizada en diversas comunidades originarias en México para referirse a las mujeres de edad avanzada como sabias y también a las hijas mayores.

las mujeres Nahuas de Cuetzalan presentan su sentir a partir de palabras en mexicano que dan bendiciones a los cuatro rumbos en una ceremonia luego de una asamblea comunitaria.

De esta manera, otro ejemplo de vinculación presente en los documentales frente al despojo y en defensa de la vida es la relación espiritual con algo más grande. Así en los documentales se hace referencia a prácticas espirituales diversas que hablan de la conexión con lo sagrado. En *Mover un río*, se habla de la “encomienda divina” del pueblo Yaqui, misma que tiene que ver con preservar, conservar, aprovechar y cuidar en relación con la tierra. En *Juba Wajjin* cuando inicia el documental, mientras las personas suben a la montaña se escucha desde la voz en *off*: “nuestros padres subieron a la cumbre del cerro porque ahí nos escucha Dios” (Ma Phaa). Más adelante en el documental suben de nuevo a la cumbre del cerro a “ofrecer mi palabra, a pedir bendición y ofrendar atados a los cuatro rumbos”. Al final de *Cruz*, se observa cómo la comunidad Rarámuri desplazada, reactiva la danza y la música en la fiesta ofrendada a la Virgen de Guadalupe.

Las realizadoras dan cuenta en estos documentales también de manifestaciones culturales originarias que colaboran con las luchas contemporáneas. En los documentales se representan formas de vivir, formas de alimentarse, danzas y músicas tradicionales, maneras de vestir, idiomas, cosmogonías y ceremonias originarias. En *Mover un Río*, se da importancia a la cosmogonía ancestral como parte de la encomienda para defender la vida en la lucha. En *Gente de mar y viento*, se muestran las formas tradicionales desde las comunidades del mar del Istmo de Tehuantepec y las marchas se acompañan de instrumentos de percusión tradicionales. En *Juba Wajjin* se genera el argumento y justificación de ser un pueblo “indígena”, para lograr defenderse frente al establecimiento de la minera. En *Polinizadorxs* se critica la mercantilización de lo maya y se presenta esta cultura con tintes contemporáneos al protagonizar críticas frente al megaproyecto del tren. En la *Energía de los pueblos* se habla en mexicano y se presenta el uso renovado de las ceremonias Nahuas luego de una asamblea comunitaria. En *Cruz*, retomar la danza tradicional, significa seguir oponiendo luchas en defensa de la vida. Los documentales de extractivismo, permiten complejizar la concepción de pueblo originario y añadirle la palabra contemporáneo.

Tomando en cuenta los documentales de extractivismo, es posible ahora plantear la pregunta ¿cómo se representa el despojo? En definitiva, los documentales hacen construcciones audiovisuales documentales que permiten hacer inteligible lo ininteligible. Muestran las amenazas desde las amalgamas de poder que protagonizan el despojo, construyen imágenes audiovisuales que reconocen los bienes naturales amenazados, hacen énfasis en las respuestas de los grupos humanos que protagonizan las luchas y celebran las formas culturales originarias

que hacen parte de estas luchas en defensa de la vida. Los documentales hacen una fotografía de las formas de operar desde el poder nombrando las concepciones mercantilistas, el racismo renovado, la neo-colonización y el “más de lo mismo, pero peor”.

Los documentales también dan muestra de las respuestas que las comunidades afectadas ponen en marcha frente a todo esto. De esta manera muestran posicionamientos importantes en defensa de la vida que permiten re-construir desde la concepción de tejido. Evidencian que la organización y la autonomía de los pueblos y comunidades son estrategias frente al despojo. Muestran que muchas de las luchas por la vida están protagonizadas por pueblos originarios en los que el sentir de las mujeres es fundamental. Al recurrir a las cosmogonías, manifestaciones y prácticas culturales originarias como nutrientes de las luchas, estos documentales permiten complejizar el entendimiento de pueblo originario hacia pueblo originario-contemporáneo. Los documentales finalmente celebran la unión y la re-vinculación como estrategias para seguir viviendo. Esta unión se hace presente entre las personas al interior de la comunidad, entre grupos y comunidades afectadas, entre los seres humanos y no humanos que habitan la tierra y con algo más grande: lo sagrado que sostiene la vida.

Luego de analizar los documentales de desapariciones, feminicidios y extractivismo dirigidos por mujeres, se han evidenciado sensaciones, sentires, significados y orientaciones que inyectan de sentidos renovados al propio contexto necro-neoliberal, a las mujeres y al propio cine documental. En el siguiente capítulo se hará un ejercicio de puesta en común entre los documentales de estos tres temas que entreteja estos sentidos renovados dando origen así, a posibilidades más amplias.

Capítulo 5. Nuevos Sentidos desde las prácticas de las mujeres documentalistas

Esta indagación ha estado a la búsqueda de nuevos sentidos desde las prácticas de las mujeres documentalistas en el México desbordado por el necro-neoliberalismo. A lo largo de ésta, he descrito los nuevos sentidos partiendo de cuatro aspectos: sentidos como significados, sentidos como sensaciones, sentidos como sentires y sentidos como orientaciones. Al escribir los sentidos en plural, he hecho invitaciones a tener presente la multiplicidad y la revoltura entre estos cuatro aspectos, es decir, la diversidad de sensaciones, sentires, significados, orientaciones.

Lo “novedoso” de estos sentidos, tiene que ver con el contexto de desborde necro-neoliberal en México. La búsqueda de nuevos sentidos es esperanzada, está relacionada con la necesidad de rescatar nuevos sentidos para este contexto de desborde necro-neoliberal que colaboren con ir más allá de lo *necro* que éste plantea. Esta intención, tiene que ver entonces con encontrar sensaciones, sentires, significados y orientaciones que vayan más allá del prefijo necro, en ese sentido son novedosas, y que inyecten posibilidades re-vitalizantes a este mismo contexto. Ya que estoy enfocando la atención en las prácticas de las mujeres documentalistas, he planteado que, en esta búsqueda de sentidos novedosos para el contexto, también es posible rescatar nuevos sentidos para las mujeres y para el propio cine documental.

De manera amplia, la concepción de nuevos sentidos tiene que ver con significados, sensaciones, sentires y direcciones que no han sido planteados desde lo Dominante¹¹². En el caso de esta indagación, el rescate de nuevos sentidos ha tenido que ver con el contexto necro-neoliberal, las representaciones dominantes de las mujeres en el cine y las formas de hacer en el cine documental.

He descrito los nuevos sentidos como aquellos significados, sensaciones, sentimientos, y orientaciones que surgen desde sujetos que, al no haber ocupado lugares Dominantes de enunciación, permiten novedad desde sus miradas y desde sus voces hacia diversos ámbitos: hacia el contexto en el cual se llevan a cabo estas prácticas, hacia el sujeto que lleva a cabo las prácticas y a la propia práctica que los sujetos llevan a cabo.

Para rescatar nuevos sentidos desde las prácticas de las mujeres documentalistas desde este contexto propuse, en el capítulo anterior, analizar sus documentales. De esta forma, compendí un conjunto de documentales que se refieren al México desbordado por el necro-neoliberalismo y que abordan las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos.

¹¹² De esta manera, se podrían buscar Nuevos Sentidos en cualquier ámbito que haya sido creado desde lugares Dominantes relacionados con el patriarcado-colonial-capitalista.

Realicé un “análisis documental en términos propios” tomando en cuenta cada uno de los documentales de manera individual y también respecto a lo que “juntos pueden decir” en términos de cada tema. De esta forma, propuse la idea de “constelaciones de nuevos sentidos” teniendo claro, por un lado, que cada documental brinda una perspectiva interesante de los temas mencionados. Por otro lado, propuse que al “juntar” los documentales del mismo tema, a partir de los aspectos de los nuevos sentidos – significados, sensaciones, sentires y direcciones – se evidencian conjuntos de sentido más amplios.

Este capítulo, tiene la intención de seguir rescatando nuevos sentidos a partir de las prácticas de las mujeres documentalistas en el México marcado por el necro-neoliberalismo, integrando los significados, sentires, sensaciones y orientaciones de las tres constelaciones de sentido de manera más amplia. El propósito es generar imágenes que propicien comprensiones globales e integradoras a partir de los documentales, ofreciendo alternativas en medio de este contexto.

En un primer momento, presento los nuevos sentidos que surgen a partir de los documentales de las realizadoras. De esta manera planteo una secuencia de nuevos sentidos: nuevos sentidos integradores, nuevos sentidos desde las luchas por la vida, nuevos sentidos desde protagonismos femeninos, nuevos sentidos desde el contexto, nuevos sentidos desde la subjetividad, nuevos sentidos desde las respuestas, nuevos sentidos re-vinculantes, nuevos sentidos desde las mujeres y nuevos sentidos para el cine documental. Posteriormente, planteo algunas reflexiones que tejen puentes entre los nuevos sentidos con la noción de lo común y presento algunos apuntes “hacia una ética re-vitalizante”.

Nuevos Sentidos desde los documentales de las realizadoras

A continuación, me dispongo a hilvanar nuevos sentidos en torno a lo que han planteado los documentales de desaparición, feminicidio y ejercicios extractivos. Al hacer esto, mantengo presente la intención de dar origen a comprensiones más amplias para el contexto, las mujeres y el cine documental. ¿Qué nuevos significados para el contexto, es posible cosechar desde los documentales de desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivos?, ¿Qué nuevas sensaciones arrojan los documentales?, ¿Qué nuevos sentires que vayan más allá de lo que lo necro propone?, ¿Qué nuevas orientaciones es posible entrever desde los documentales que colaboren con seguir andando?

Presento a continuación el hilo de nuevos sentidos que he construido a partir de los documentales. He organizado este hilo desde la secuencia: nuevos sentidos integradores,

nuevos sentidos desde las luchas por la vida, nuevos sentidos desde los protagonismos femeninos, nuevos sentidos desde el contexto, nuevos sentidos desde la subjetividad, nuevos sentidos desde las respuestas, nuevos sentidos re-vinculantes, nuevos sentidos desde las mujeres, nuevos sentidos para el cine documental. Este abanico de nuevos sentidos hace gala de los nuevos significados, nuevas sensaciones, nuevos sentires y nuevas orientaciones que las realizadoras proveen desde su trabajo documental.

Nuevos sentidos integradores

Este es un esfuerzo de integrar de manera amplia lo que pocas veces hace parte de una misma imagen de significado: las desapariciones, los feminicidios, los ejercicios extractivos. En el capítulo uno de esta indagación, hice una lectura del contexto mexicano que desde hace algunos años ha desbordado a México de violencia. Presenté la lectura de autoras como Valencia (2010), Segato (2006, 2016), Navarro (2015, 2023) y Paley (2014, 2020). Cada una de ellas, aborda el desde una perspectiva específica: Valencia aplica conceptos de la necro-política hacia el contexto de México, Segato lee el contexto de los feminicidios en Ciudad Juárez y genera la propuesta de la guerra contra las mujeres, Paley propone el concepto de Guerra Neoliberal enmarcada en una investigación de desapariciones y Navarro hace una descripción del continuum de violencia a partir de su trabajo relacionado con conflictos socio-ambientales.

La perspectiva que cada una de las autoras aporta ha sido fundamental para leer este contexto. Integrando las aportaciones de cada una, pude generar una imagen del necro-neoliberalismo. He propuesto a partir de esta indagación, que el necro-neoliberalismo es un sistema económico-político que busca explotar, expropiar, extraer “el máximo beneficio de” los cuerpos y de los territorios. Así, dirige sus violencias sobre los cuerpos y sobre los territorios: sobre la vida. En este ejercicio de extraer beneficios máximos desde los cuerpos y los territorios, el contexto se ha desbordado de desapariciones, feminicidios y despojos en los territorios.

En el mismo capítulo afirmé gracias a las ideas y prácticas de las feministas comunitarias territoriales, concretamente de Cabnal (2010), que el necro-neoliberalismo al dirigir sus efectos sobre los cuerpos y los territorios, se dirige a la vida. El necro-neoliberalismo ataca la vida y busca extraer beneficios de los cuerpos y de los territorios. Más adelante en el mismo capítulo, presenté los ámbitos que muestran los efectos más exacerbados en este contexto las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos. Gracias a ese proceso, pude también proponer la imagen del México desbordado por el necro-neoliberalismo.

Cuando se hacen aproximaciones a analizar contextos tan complejos como México, pareciera en ocasiones que no hay opciones para seguir adelante. En medio de lo que L. Gil (2022) nombra el mundo roto, esto es desesperanzador y sumamente peligroso. Puede evitar que se sigan oponiendo resistencias, respuestas y estrategias creativas para hacer frente a lo que el necro-neoliberalismo propone. El peligro de analizar un contexto problemático radica en que puede parecer que eso es lo único que hay. Eso no es así.

Frente a todo esto, esta indagación mantiene viva la esperanza. Así, al final de este capítulo, junto a autoras como L. Gil (2022) y Gago (2019), expuse cómo, en medio de este contexto, las mujeres despliegan prácticas que van más allá de los límites del propio contexto, protagonizando acciones esperanzadoras. Señalé cómo las mujeres hoy en día están presentes en todos los ámbitos de la vida y cómo lideran luchas creativas, reconociendo que el cine es uno de esos espacios donde, con su presencia, las mujeres reconfiguran lo establecido.

Para destacar la esperanzadora presencia de las mujeres en el cine mexicano, en los capítulos dos y tres tracé una historia de las mujeres en el cine documental en México, abarcando desde los inicios del cine en México hasta el presente. A lo largo de este recorrido, acompañada de mujeres realizadoras de cine documental, desarrollé una aproximación a una teoría coral del cine hecho por mujeres en México.

La perspectiva integradora que planteo, tiene que ver con considerar juntos los sentidos de documentales de temas que en general se abordan por separado – las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos – de la mano de los análisis y reflexiones propuestas en el capítulo uno, para desde la concepción de nuevos sentidos, seguir ampliando las posibilidades para este contexto, para las mujeres y para el cine documental. Me dispongo a entretelar sentidos renovados desde esta mirada integradora.

Nuevos sentidos desde las luchas por la vida

Como se ha hecho evidente en los análisis individuales y por conjunto, las mujeres realizadoras, están refiriéndose en sus documentales a las disputas actuales que defienden los cuerpos y que defienden la tierra en medio de este contexto. Ellas hacen retratos audiovisuales documentales que ponen al centro las problemáticas que se viven en este contexto, pero sobre todo las luchas frente a estas mismas problemáticas. Los documentales son retratos de las defensas de los cuerpos y de los territorios.

En el capítulo 1 puse sobre la mesa el concepto cuerpo-tierra siguiendo las aportaciones del feminismo comunitario territorial (Cabnal, 2010). Este concepto engarzado, que parte desde

una perspectiva cosmogónica originaria integradora, concibe a los cuerpos y a la tierra en un continuo. A este respecto Gago (2019) comenta: “¿Qué es tener un cuerpo?, ¿Qué es tener un territorio? Se «tiene» en el sentido de que se es parte. No se tiene como propiedad, no se posee. Ser parte implica reconocer la «interdependencia» que nos compone, que hace posible la vida”.

La continuidad cuerpo-tierra, tiene que ver con “ser parte de un cuerpo”, al tiempo de “ser parte de la tierra” y todo esto implica “ser parte de la vida”. La continuidad cuerpo-tierra (Cabnal, 2010), que se refiere a la interdependencia que posibilita la vida (Gago, 2019). Recurrir al concepto “vida” para hablar de las luchas en defensa por el cuerpo y por la tierra, tiene que ver con hacer frente a la separación sociedad-naturaleza (Leff citado por Navarro, 2023) que ha hecho que los seres humanos nos concibamos como separados de la naturaleza y, por lo tanto, separados de la vida. Todo esto nos invita entonces a poner sobre la mesa el concepto de “luchas por la vida”.

De acuerdo con L.Gil (2023) las luchas por la vida afirman con su propia existencia la posibilidad de repensar los criterios ético-políticos desde los que se organiza el vivir en común actualizando alternativas que habían sido declaradas imposibles. Desde su perspectiva, las luchas por la vida son la defensa de una humanidad distinta que “da forma a una política de lo común, entendida como una política que cuida y toma decisiones asumiendo y partiendo de la interdependencia y de la vulnerabilidad” (p.15). Al reconstruir lo común desde relaciones igualitarias con lo existente no basadas en el dominio, las luchas por la vida:

Reinventan el sentido político en la dirección de una política de lo común, plagada de contagios, alianzas, transformaciones compartidas, entre diferentes esfuerzos que recorren el mundo disputando la maquinaria de muerte y desesperanza. Las luchas por la vida albergan en su seno la fuerza más importante que debe preservarse en este momento: por una parte, la posibilidad de repensar las bases del vivir en común desde la convicción de que vulnerabilidad e interdependencia son la materia de nuestra potencia humana. (L. Gil, 2023, p.16)

Dentro del paraguas de luchas por la vida se encuentran entonces todas las luchas que tienen que ver con la defensa de los cuerpos y las luchas que tienen que ver con la defensa de los territorios. Las luchas por la vida, hacen frente a las operaciones de separación que operan desde la amalgama patriarcal-colonial-capitalista y permiten enhebrar respuestas de otra forma. Desde todos estos lugares, es posible afirmar que los documentales de feminicidios, desapariciones y ejercicios extractivos, en definitiva hacen retratos audiovisuales de las luchas por la vida.

En relación con las luchas por la vida a las que los documentales se refieren, L. Gil (2022) afirma:

La esperanza adquiere entonces su sentido más profundo en las diversas manifestaciones de las luchas actuales menos convencionales dentro de los paradigmas de la izquierda, entre ellas y, con especial vehemencia, la de las mujeres y comunidades indígenas, productoras históricas de vida común. (p. 43)

En los documentales, las realizadoras son capaces de crear un archivo audiovisual documental de las luchas por la vida. Es interesante resaltar, que las violencias retratadas por las mujeres documentalistas, no son únicamente aquellas dirigidas sobre los cuerpos de las mujeres. Los documentales muestran cómo las violencias contemporáneas sobre los cuerpos y sobre los territorios, se ensañan sobre lo femenino-feminizado. La noción de la violencia sobre lo femenino-feminizado viene a partir del trabajo de Gago (2019) quien propone replantear la guerra contra las mujeres propuesta por Segato (2016), como “la guerra contra los personajes femeninos y feminizados que hacen del saber del cuerpo un poder” (p. 73).

A la par de esto, Gago invita a reconocer la interrelación o interconexión de las diversas violencias contemporáneas realizando “un tejido político” entre éstas y también a mirar el presente no solo desde las múltiples violencias, sino desde las respuestas frente a éstas, es necesario “vincular la violencia con los modos en que se la enfrenta desde un protagonismo feminizado” (p. 66). De esta manera es posible afirmar que los documentales de las luchas por la vida realizados por las mujeres documentalistas, presentan de manera entrelazada las violencias que desborban el México contemporáneo y también presentan las respuestas que se ponen en marcha frente a todo esto.

Nuevos sentidos desde protagonismos femeninos

Como se ha hecho evidente, el trabajo de las documentalistas plantea retratos audiovisuales del presente de tres formas¹¹³. La primera, con relación a las violencias que este desborde necro-neoliberal dirige hacia los cuerpos y hacia los territorios y se ensaña sobre lo femenino-feminizado. La segunda, hace evidentes las luchas por la vida que se oponen frente a estas violencias, cosechando a partir de éstas un abanico de respuestas, estrategias y resistencias que se presentan en medio de este contexto. Finalmente, los trabajos de las

¹¹³ En este apartado, hablo de estas tres formas de manera general y en los siguientes, aterrizo cómo esto está presente de manera concreta en los documentales.

documentalistas muestran que los protagonismos de las luchas por la vida están en manos de las mujeres y las comunidades.

Todos los documentales de las realizadoras tienen en sus relatos protagonistas mujeres y comunidades. Como ya se ha mencionado a partir del trabajo de L. Gil (2022): “las mujeres y las comunidades son productoras históricas de vida común” (p. 43). Al narrar las luchas por la vida y evidenciar que quienes las protagonizan son sujetos femeninos-feminizados, florecen importantes nuevos sentidos.

Los documentales muestran cómo aquellas subjetividades que han sido minorizadas a lo largo de la historia, las mujeres y las comunidades, son quienes convocan, organizan, promueven y sostienen las luchas por la vida. Los documentales no presentan a las mujeres ni a las comunidades como víctimas, sino todo lo contrario, como agentes que hacen frente las ofensivas necro-neoliberales y buscan con sus luchas, subvertirlas. Los documentales muestran cómo estas subjetividades se niegan a ser subsumidas por lo que el sistema les ha impuesto históricamente, desde la amalgama patriarcal-colonial-capitalista, ni por las imposiciones actuales del desborde necro-neoliberal.

Todo esto subvierte las jaulas de la representación Dominante de las mujeres, que he nombrado en el capítulo tres de esta indagación. Las mujeres como protagonistas de las luchas por la vida subvierten las representaciones históricas asignadas a ellas en el cine, a partir de La Mujer y muestran representaciones de las mujeres que son a la vez realistas y esperanzadoras. Bebiendo de las tecnologías de género (De Lauretis, 1989), es posible afirmar que los documentales de las realizadoras son una tecnología de género, que al de-construirlo, lo reconstruye.

La idea anterior, puede ser transportada a considerar cómo se representan las comunidades en el cine mexicano. Yásnaya Aguilar (2017) ha planteado que el cine en México ha hecho retratos estereotipados, minorizantes, racistas, clasistas y victimizantes, es decir Dominantes, de las comunidades originarias-contemporáneas, específicamente en las representaciones de la época de oro del cine mexicano¹¹⁴. Las documentalistas plantean subversiones a esas representaciones en desuso al presentar a las comunidades como protagonistas de las luchas por la vida. Esto subvierte las representaciones no en términos de género, sino en términos de raza y clase. Los documentales plantean de esta manera de-

¹¹⁴ Los efectos de la jaula de oro han sido ya abordados en el capítulo 2 de esta indagación. Sería interesante para futuras investigaciones ampliar cómo esa jaula, también encerró las posibilidades de los grupos y comunidades originarias a partir de las representaciones estereotipadas de lo “indígena”.

construcciones de las representaciones de los grupos y comunidades originarias-contemporáneas y dan vida a otras re-construcciones posibles¹¹⁵.

Al de-construir las representaciones históricamente Dominantes de las mujeres y de las comunidades y re-construirlas desde su agencia en el presente, los documentales impulsan “con fuerza la perspectiva de quienes no se encuentran en lugares privilegiados, ni simbólica, ni económicamente” (L. Gil, 2022, p. 45) y desde ahí contribuyen con construir nuevos marcos y con resignificar las visiones hegemónicas de dos formas. Una en términos de quién hace cine documental en México en la actualidad y presenta estos temas aportando nuevos sentidos: las mujeres realizadoras. Y la segunda en términos de cómo se representan en el cine documental a protagonistas previamente minorizados en la historia: las mujeres y las comunidades.

Al mostrar los protagonismos feminizados en las luchas por la vida, los documentales también hacen evidente la capacidad de forma que surge desde las mujeres y las comunidades frente al desborde necro-neoliberal. Navarro (2023) se refiere a esta capacidad de forma con respecto a las experiencias de defensa de la vida y la describe como una puesta en marcha de las capacidades políticas desde las mujeres y las comunidades. Los documentales muestran de esta manera, las capacidades de forma que se hacen posibles desde las mujeres y las comunidades en las luchas por la vida.

En relación con los protagonismos retratados en los documentales añadiría que en la mayoría de estos, se hace referencia a los sujetos colectivos que protagonizan las luchas. Aunque hay documentales que muestran casos de personas concretas que no están organizadas en colectividades¹¹⁶, la mayoría de los documentales hacen referencia a que las luchas por la vida se llevan a cabo desde sujetos colectivos. Respecto a las mujeres como sujeto colectivo, L. Gil (2021) ha sido planteado el “nosotras” como posibilidad. Sobre las comunidades como sujetos colectivos, es interesante la propuesta de los entramados comunitarios¹¹⁷ (Gutiérrez, 2011). En medio de este contexto, son estos protagonismos desde los sujetos históricamente

¹¹⁵ Navarro (2023) plantea cómo Gutiérrez (2018) y Tzul (2016) afirman que lo comunitario no es necesariamente indígena y lo indígena no es necesariamente comunitario. En la totalidad de los documentales de extractivismo se muestra, sin embargo, que quienes protagonizan las luchas desde lo comunitario, hacen parte de un pueblo originario-contemporáneo.

¹¹⁶ En los documentales *No quiero decir adiós* y *Tempestad* se abordan las historias desde las luchas personales y no desde las luchas en colectividad. El resto de documentales analizados, hacen referencia o se refieren de manera exclusiva a sujetos colectivos.

¹¹⁷ Aunque para esto cito el trabajo de Raquel Gutiérrez, este entendimiento ha sido nutrido por Mina Navarro y Lucía Linsalata. Para revisar esta propuesta colectiva, visitar el Blog del Seminario Entramados Comunitarios en: <https://horizontescomunitarios.wordpress.com/seminario-de-entramados-comunitarios/>

minorizados-feminizados, quienes en colectividad oponen resistencias al desborde y les dan forma a las luchas por la vida.

Luego de plantear las intenciones integradoras de este ejercicio, de afirmar que los documentales se refieren a las luchas por la vida y de defender la trascendencia de los protagonismos femeninos-feminizados en los documentales, procedo a describir los nuevos sentidos para el contexto, las mujeres y el cine documental a partir de nuevos significados, sentires, sensaciones y orientaciones.

Nuevos sentidos desde el contexto

Los documentales¹¹⁸ de desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivos, presentan retratos audiovisuales del desborde necro-neoliberal en México y de esta manera hacen inteligible lo previamente ininteligible. A partir de casos específicos, los documentales muestran los efectos de las violencias sobre los cuerpos y sobre los territorios. Los documentales de desapariciones y feminicidios se refieren a la violencia sobre los cuerpos. Los documentales de extractivismo se refieren a las violencias sobre los territorios. En todos los casos, los documentales “le ponen rostro a la situación de miles de mexicanos” (RB) afectados por los efectos desbordados del necro-neoliberalismo. Del mismo modo, evidencian cómo los efectos del desborde marcan un antes y un después en las personas y comunidades afectadas, “esto te hace ver el mundo de forma diferente” (NT), te hace “ver la vida diferente” (QQ).

Los documentales hacen inteligible lo que previamente se mostraba como ininteligible en este desborde, es decir, construyen conocimiento acerca de fenómenos sobre los que ha sido complejo arrojar entendimiento. Para hacer inteligible lo previamente ininteligible, los documentales recurren a tres estrategias. La primera tiene que ver con entretejer de manera amplia los aspectos que están relacionados en México con los feminicidios, las desapariciones y el extractivismo. La segunda, es presentar a partir de experiencias locales o regionales, los tintes que toman las problemáticas generalizadas mencionadas previamente. La tercera, es mostrando la experiencia encarnada individual y poniéndola en conversación con las problemáticas sociales más amplias.

¹¹⁸ Para referirme a los documentales, recurro a la misma estrategia que en el capítulo 4. En ocasiones, menciono el nombre completo del documental, en otras ocasiones, me refiero a ellos a partir del código que presenté en la tabla del apartado “Partir de los documentales para rescatar nuevos sentidos” del capítulo 4. Esto tiene que ver con plantear la forma de escritura que considero más relevante en cada fragmento del texto. Los años de los documentales los presento solo la primera vez que me refiero a ellos.

Entretejer de manera amplia los elementos involucrados en los feminicidios, las desapariciones y el extractivismo en México brinda una perspectiva amplia de las problemáticas. Los documentales *Señorita Extraviada* (2001) y *Bajo Juárez* (2006) entretejen un discurso de lo que, en aquel momento histórico y muchas veces en la actualidad, ha sido ininteligible. Ambos documentales, ubicados en la frontera entre México y Estados Unidos, indagan sobre las causas de los feminicidios en Ciudad Juárez. Los documentales establecen relaciones entre los factores que intervienen en el feminicidio, reconociendo el impacto de las políticas económicas neoliberales, como la abundante mano de obra disponible, la precariedad económica y la proliferación de maquiladoras. También evidencian la red de poder implicada en los feminicidios, compuesta por grandes empresarios, disputas dentro y entre el crimen organizado, la omisión y negligencia de las autoridades locales, y la minimización del problema por parte del gobierno federal. Todo esto se muestra a través de casos específicos de mujeres que fueron asesinadas.

Respecto a las desapariciones en México, los documentales que contribuyen con generar perspectivas amplias de la desaparición son *Retratos de una Búsqueda* (2014), *Volverte a ver* (2019) y *Hasta encontrarlos* (2023). *Retratos de una Búsqueda* expone las peripecias de quienes buscan a sus seres queridos tras una desaparición. El documental revela la maquinaria burocrática que deben enfrentar, evidenciando la omisión, negligencia y minimización del problema por parte del Estado. También aborda las complejas alianzas entre el poder estatal y el paraestatal, es decir, las colaboraciones entre el crimen organizado y el Estado. Además, muestra el papel fundamental de las madres en las búsquedas y el profundo dolor de quienes, al no encontrar un cuerpo, se ven privados de la posibilidad de despedirse. *Volverte a Ver* y *Hasta Encontrarlos* no solo muestran la fuerza de las madres, sino también la poderosa organización que las familias en búsqueda despliegan en México. A través de su lucha, evidencian la deuda del Estado con las personas desaparecidas y la urgencia de su compromiso.

Finalmente, referente al extractivismo, *La Energía de los Pueblos* (2021) y *Polinizadorxs* (2020), presentan perspectivas amplias del problema. En ambos documentales se construye conocimiento sobre la crisis civilizatoria como consecuencia del capitalismo, se cuestiona el llamado capitalismo verde y el discurso hegemónico del desarrollo. También se denuncia el impacto de los megaproyectos extractivos que destruyen ecosistemas y afectan tanto a las poblaciones humanas como no humanas que los habitan. Se mencionan específicamente empresas de energía verde, alimentarias y de construcción como parte de la red de poderes beneficiados por el extractivismo. Además, se abordan las políticas neoliberales del Estado en alianza con la iniciativa privada transnacional, así como la ausencia de consultas

adecuadas a comunidades afectadas por megaproyectos de despojo. Por último, se visibiliza la criminalización de personas y movimientos sociales que defienden los territorios. Todos los documentales hacen referencia desde las personas y comunidades al despojo que se vive como parte del extractivismo.

La segunda estrategia que emplean los documentales para hacer comprensible lo inabarcable es mostrar, a través de experiencias locales y regionales, las particularidades que adquieren los feminicidios, las desapariciones y el extractivismo. Abordar estas problemáticas desde lo local permite comprender que, aunque la violencia en México es generalizada, las formas en que operan las amalgamas de poder varían según la región, manifestándose con mayor intensidad en algunos territorios.

En términos de documentales de feminicidios, los que recurren a mostrar casos y experiencias regionales son *Había una vez* (2010), *No quiero decir adiós* (2013), *Que se quede conmigo tu esencia* (2019) y *Flores de la llanura* (2021)¹¹⁹. *Había una vez* y *Que se quede conmigo tu esencia*, presentan feminicidios domésticos y en el espacio público, que se dan en el Estado de México. *Había una vez*, muestra cifras específicas de cómo la violencia feminicida es mayor en el Estado de México en comparación con Cd. Juárez. Ambos documentales, problematizan las diferencias que existen para las mujeres en las periferias y en las ciudades, caracterizando a las periferias como geografías de mayor vulnerabilidad para las mujeres. *No quiero decir adiós* y *Flores de la llanura*, hablan de lo local del feminicidio desde el interior de la república. *No quiero decir adiós*, muestra una experiencia encarnada desde Chiapas y *Flores de la llanura* se refiere a un feminicidio desde una comunidad originaria de Guerrero. Todo esto, contribuye con complejizar la idea del feminicidio, dando tintes locales a las formas en las que se ejerce en diversos territorios de México.

En el caso de las desapariciones, los documentales que presentan tintes locales son *Volverte a ver* y *Hasta encontrarlos*. Los dos documentales evidencian cómo ciertas geografías presentan una mayor vulnerabilidad para las poblaciones, aumentando el riesgo de desaparición. *Volverte a ver* aborda el hallazgo de las fosas de Morelos y cómo, gracias a la presión de los grupos de familias buscadoras, se logró su apertura, revelando las irregularidades en los procesos forenses. Al centrarse en lo local, el documental expone la profunda crisis

¹¹⁹ En definitiva, *Señorita extraviada* y *Bajo Juárez* presentan la experiencia local de los feminicidios en Ciudad Juárez, sin embargo, la lectura que plantean del problema es “amplia” en el sentido de que permiten contextualizar el feminicidio de manera global, describir sus componentes y sus efectos en lo social más amplio. Por su parte, aunque *Nosotras* también se refiere a experiencias locales, éste documental contribuye con dar una perspectiva amplia que hace interconexiones entre las diversas violencias que las mujeres enfrentamos en México; incluí las aportaciones de este documental más adentrado este apartado.

forense en México.¹²⁰ Por su parte, *Hasta encontrarlos*, presenta historias y casos de desaparición desde la región Orizaba–Córdoba del Estado de Veracruz. Desde lo local, este documental presenta una de las formas en las que los colectivos de familiares de personas desaparecidas se organizan para la búsqueda. Al presentar no solo el problema, sino la organización desde lo local, estos documentales contribuyen con recoger el conocimiento generado y cosechado por colectivos de familias buscadoras en México y plantear maneras de responder frente a la desaparición.

Los documentales de extractivismo, son lo que más recurren a la estrategia de presentar las problemáticas extractivas desde lo local. *Mover un río* (2015), *Gente de mar y viento* (2016), *Juba Wajjin* (2018), *Polinizadorxs* (2020) y *Cruz* (2021) recurren a esta estrategia. Los documentales, hacen evidencian que el extractivismo se dirige a regiones en donde hay bienes naturales de interés a las amalgamas de poder, específicamente para las empresas y el crimen organizado. De igual manera, hacen evidentes a las poblaciones que habitan en esas regiones. Presentan cómo las políticas de apertura a las empresas nacionales o transnacionales impulsadas desde el gobierno federal encuentran resonancia en los gobiernos estatales y desde ahí le dan fuerza a la ofensiva extractivista (Navarro 2015, 2023). En el capítulo 4 describí tanto los bienes naturales, como los pueblos afectados en los documentales de extractivismo¹²¹. Éstos plantean conocimiento con relación a las amenazas, pero también presentan con tintes locales las múltiples formas de respuesta y resistencia que se crean también desde los propios territorios y que celebran su diversidad tanto natural, como cultural.

La tercera forma de hacer inteligible lo ininteligible en los documentales, es partir de experiencias¹²² encarnadas individuales y poner en conversación lo individual con lo social más amplio en términos de desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivos. Al mostrar lo individual encarnado a partir de sentires, pensamientos, reflexiones, sensaciones, “humaniza”

¹²⁰ En *Hacia una ciencia afectiva en torno a la exhumación de fosas comunes en México*, Carolina Robledo (2019) refiere la crisis forense que México, al tiempo de hacer una invitación a “humanizar” los procesos forenses involucrados en la desaparición en México.

¹²¹ *Mover un Río* se localiza en Sonora en la región histórica del pueblo Yaqui; trata acerca del agua como bien natural a defender. *Gente de Mar y Viento* plantea la defensa del agua y del viento a partir de pueblos diversos de la región del Istmo de Tehuantepec. *Juba Wajjin* en la montaña de Guerrero, se oposición desde el pueblo Ma Pha a la minería de cielo abierto. *Polinizadorxs*, en la península de Yucatán, y *Cruz*, en la sierra Tarahumara, se refieren a amenazas más amplias en relación con toda una región que afecta a sus pobladores.

¹²² En *Alicia Ya No De Lauretis* (1984) plantea que la experiencia implica poner en conversación lo individual con lo social y que la experiencia es el proceso a partir del cual se construye la subjetividad de los seres sociales. Al estar un ser individual colocado en la realidad social percibe y aprehende aquello a lo que se aproxima como algo subjetivo. La autora reconoce a la experiencia como el proceso que construye la subjetividad y en ese sentido, la significación.

las experiencias que le hacen frente al desborde abriendo espacio para que las personas en la audiencia creen sentido acerca de todo.

Los documentales de feminicidio que muestran las experiencias subjetivas sobre este fenómeno son *Señorita Extraviada*, *No quiero decir adiós*, *Que se quede conmigo tu esencia* y *Flores de la Llanura*. *Señorita Extraviada* y *No quiero decir adiós* presentan experiencias desde la voz de la realizadora-narradora. La voz de la realizadora¹²³ se presenta como hilo que va tejiendo lo que sucede en lo social en relación con los feminicidios, con la experiencia de la realizadora, sus sentires, sus pensamientos. Esto genera que el público que se acerca al documental “al escuchar la voz interna” de la realizadora, pueda también construir sentido de lo que está atestiguando desde el documental. *Que se quede conmigo tu esencia* y *Flores de la Llanura* evidencian en cambio la experiencia encarnada de mujeres familiares de la mujer asesinada. De esta manera a partir de la desgarradora experiencia de una madre en relación con su hija (QQ) y también la experiencia del recuerdo de una prima querida (FL), la audiencia se acerca de los sentires, dolores, reflexiones e incluso deseos desde las mujeres que tienen relación con las mujeres que ya no están.

Los documentales de desapariciones que ponen en conversación lo individual con lo social, a partir de mostrar las experiencias encarnadas, son *Tempestad* (2016), *No sucumbió la eternidad* (2017) y *Recuerdos de un eclipse* (2020). *Tempestad* y *No sucumbió la eternidad* muestran las experiencias de las mujeres que los protagonizan a partir de voces en *off*. Cada uno de los documentales recurre a presentar la experiencia de dos mujeres que forman parte de la misma historia, pero desde puntos de vista distintos, siempre de manera individual. El efecto de esto es que ambas experiencias se funden en una sola voz. Estos documentales logran que la audiencia “se trastoque” en torno a las narraciones de desaparición en clave personal¹²⁴. Las narraciones de las protagonistas son desgarradoras y dolorosas, pero también muestran su tremenda fuerza. *Recuerdos de un eclipse* recurre a la experiencia de las personas que enfrentan la desaparición de sus seres queridos, mostrando diversos testimonios a partir de una voz común. En este documental, se reconstruyen recuerdos de quien ya no está, se les “recuerda bonito”, también se hacen dedicatorias a las personas que están desaparecidas.

En referencia a los documentales de extractivismo, éstos recurren en su mayoría a exhibir la experiencia colectiva de los ejercicios de poder sobre sus territorios. Estos

¹²³ Sophie Mayer (2011) habla de cómo los documentales feministas le dan prioridad a la voz femenina a partir de la voz en *over*, de ocupar el lugar de la narradora, en los diálogos entre mujeres y presentando mujeres cantando.

¹²⁴ Quizá esta es la razón por la cual *Tempestad* logró colocarse de manera tan contundente en el ojo de la academia y obtener así el primer reconocimiento para una mujer como mejor directora.

documentales son *Mover un río*, *Gente de mar y viento*, *Juba Wajlin*, *Polinizadorxs* y *Cruz*. De todos estos documentales, *Cruz* da a conocer la experiencia encarnada del protagonista y su familia en referencia al desplazamiento forzado desde su territorio originario hacia la ciudad, motivado por las acciones del crimen organizado. *Polinizadorxs* presenta una la voz en *off* de la realizadora-narradora, misma que va entretejiendo las perspectivas testimoniales de los protagonistas desde sus pensamientos, reflexiones y preguntas. *Mover un río*, *Gente de mar y viento*, *Juba Wajlin* y *Polinizadorxs*, presentan la experiencia colectiva frente al extractivismo desde diversos testimonios y dibujan “lo encarnado en colectivo” evidenciando los sentires, preferencias y posicionamientos desde las colectividades frente a los ejercicios extractivos.

Los documentales ofrecen perspectivas amplias sobre el contexto necro-neoliberal, evidenciando las particularidades y características del desborde en diversas regiones y localidades. Además, exponen las experiencias vividas por las personas, grupos, comunidades y territorios afectados, permitiendo que lo previamente ininteligible se vuelva comprensible.

Todo esto demuestra cómo las realizadoras utilizan el documental como una herramienta para la producción de conocimiento, ya que, a lo largo de su proceso, contribuyen a que tanto ellas mismas como las personas, grupos, comunidades y territorios protagonistas, así como las audiencias que se acercan a estos documentales, puedan arrojar luz sobre lo que antes permanecía en la oscuridad.

Nuevos sentidos desde la subjetividad

Como se ha mencionado previamente en este capítulo, los documentales hacen retratos audiovisuales de las luchas en defensa de los cuerpos y de las luchas en defensa de los territorios, es decir, de las luchas por la vida. Las luchas que retratan rebozan protagonismos femeninos-feminizados en manos de las mujeres y las comunidades. Los documentales muestran así, cómo los sujetos minorizados a lo largo de la historia son quienes convocan, organizan, promueven y sostienen las luchas por la vida. De esta manera evidencian las capacidades políticas que las mujeres y comunidades ponen en marcha para oponer resistencias a los efectos del desborde en este contexto.

En este camino, los documentales apelan a la denuncia social. Para ello, hacen ininteligible lo previamente ininteligible. Ponen al centro las problemáticas que se viven en este contexto, pero sobre todo las luchas frente a estas mismas problemáticas. Los documentales construyen conocimiento desde las personas y comunidades que protagonizan las luchas en México frente a este desborde, ofreciendo perspectivas amplias del contexto necro-neoliberal,

destacando sus particularidades y características en diversas regiones y localidades, y refiriendo las experiencias vividas de las personas, grupos, comunidades y territorios afectados. En todos estos aspectos, los documentales adquieren un fuerte sentido político.

El sentido político en los documentales se nutre desde la experiencia encarnada. Ésta se hace evidente en los documentales de dos maneras. La primera, mencionada en el apartado anterior, tiene que ver con hacer referencia en los documentales, a la experiencia subjetiva. La segunda manera, es hacer referencia en los documentales a los sentires y sensaciones de quienes los protagonizan.

En el apartado anterior he hecho referencia a cómo los documentales ponen sobre la mesa la subjetividad. De Lauretis (1984) plantea que la experiencia implica aprehender de la realidad social desde lo individual y que esto a su vez constituye la subjetividad. Así mismo, la subjetividad permite la construcción de significados. Al encontrarse un ser individual en la realidad social, percibe y aprehende lo social de manera subjetiva, construyendo significados a partir de esta experiencia. De acuerdo con la autora, la experiencia constituye la subjetividad y la subjetividad permite la construcción de significados. Este proceso podría plantearse desde el continuo: experiencia>subjetividad>significación.

Los documentales que recurren a poner la subjetividad sobre la mesa y desde ahí encarnar lo político son *Señorita Extraviada* (2001), *Bajo Juárez* (2006), *Había una vez* (2010), *No quiero decir adiós* (2013), *Retratos de una búsqueda* (2014), *Mover un río* (2015), *Tempestad* (2016), *Gente de mar y viento* (2016), *No sucumbió la eternidad* (2017), *Juba Wajjin* (2018), *Que se quede conmigo tu esencia* (2019), *Volverte a ver* (2019), *Nosotras* (2019), *Recuerdos de un eclipse* (2020), *Polinizadorxs* (2020), *La energía de los pueblos* (2021), *Cruz* (2021), *Flores de la Llanura* (2021) y *Hasta encontrarlos* (2023). Se hace evidente cómo todos los documentales analizados recurren a la estrategia de evidenciar la subjetividad en los documentales de diversas maneras. Algunos de ellos recurren a mostrar la subjetividad de la narradora-realizadora a lo largo del documental. Otros hacen evidente la subjetividad de sus protagonistas desde la experiencia individual. Finalmente, hay documentales que presentan la experiencia encarnada de sus protagonistas desde perspectivas más colectivas.

Algunos de los documentales recurren a la figura de la narradora-directora para presentar sus experiencias y conversar con lo social más amplio, desde su perspectiva individual son: *Señorita extraviada*, *No quiero decir adiós* y *Polinizadorxs*. De esta manera, evidencian sus sentires, sensaciones, pensamientos y reflexiones. Mostrar en el documental el ejercicio subjetivo de las narradoras-directoras, colabora con la propia construcción de sentido

desde las audiencias. De la mano de las reflexiones de las realizadoras, la audiencia se hace preguntas, resuena con los sentires y construye sus propios posicionamientos. Desde este lugar, los documentales permiten en las audiencias recorrer el continuo experiencia-subjetividad-significación propuesto por De Lauretis (1984). Evidenciar la subjetividad de las realizadoras en el proceso del documental, no implica necesariamente que estos documentales a los que me refiero recurran exclusivamente a una forma subjetiva en el documental. Lo que hacen las realizadoras en estos casos es mostrar la realidad con sus aspectos más “objetivos” a partir de datos, hechos, cifras, testimonios, perspectivas de expertos, e hilar con su propia voz mostrando su experiencia subjetiva con relación a todo esto.

Los documentales que hacen evidente la subjetividad de sus protagonistas desde la experiencia individual son: *Tempestad*, *No sucumbió la eternidad*, *Que se quede conmigo tu esencia*, *Cruz y Flores de la Llanura*. Estos documentales son desgarradores-movilizadores para las audiencias. *Tempestad*, es el documental que “abre” el reconocimiento a las mujeres como mejores directoras desde la academia de cine en México. Éste recurre justamente a esta estrategia al presentar la experiencia encarnada de dos mujeres que hacen frente a la desaparición en este contexto. Atestiguar, escuchar, mirar y sentir la experiencia de las personas afectadas por las desapariciones, feminicidios y ejercicios extractivos en México, genera en las audiencias la experiencia de “afectarse por la realidad”. Haciendo referencia al sentimiento de desafección que impera en el presente, L. Gil (2022) se pregunta “¿cómo recuperar la capacidad de afectarnos en un mundo en el que hacerlo se ha convertido en algo profundamente doloroso?” (p. 43). En medio de la desafección generalizada, estos documentales permiten que las audiencias que se acerquen a ellos se afecten. Al contribuir con que las audiencias puedan afectarse por esta realidad, estos documentales florecen un importantísimo nuevo sentido en lo contemporáneo.

Los documentales que presentan la experiencia encarnada de sus protagonistas desde perspectivas colectivas son: *Señorita Extraviada*, *Bajo Juárez*, *Había una vez*, *Retratos de una búsqueda*, *Mover un río*, *Gente de mar y viento*, *Juba Wajiin*, *Volverte a ver*, *Nosotras*, *Recuerdos de un eclipse*, *Polinizadorxs*, *La Energía de los Pueblos* y *Hasta encontrarlos*. Estos documentales, presentan los sentires, sensaciones, pensamientos, reflexiones, preferencias y posicionamientos de sus protagonistas desde perspectivas colectivas. Muchos de los documentales (SE, BJ, HV, RB, VV, NS, RE, PS, EP, HE) generan esta colectividad desde las multiplicidades y diferencias hilando en el documental: testimonios, sensaciones, hechos, sentires, reflexiones, cifras, nombres, datos y posicionamientos. Algunos otros (MR, MV, JW), presentan las experiencias colectivas de una comunidad recurriendo a aquello que une a las

personas. Presentar lo encarnado en colectivo desde cualquiera de estas dos estrategias, genera frente a la afectación que se comparte (Navarro, 2023) y a partir de la revoltura (L. Gil, 2022) de voces y miradas, una voz común. Esta voz común que surge de la revoltura de voces y miradas con relación a la afectación que se comparte, le da vida desde lo encarnado en colectivo, a una “política de lo común que amplifica mundos” (L. Gil 2022, p. 51).

Desde todos estos lugares, se ha hecho evidente cómo hilar la subjetividad en los documentales, con lo que comúnmente se considera objetividad, les da una potencia muy importante. En los documentales florece, desde la revoltura de voces y miradas en torno a la afectación que se comparte, una voz común. Respecto a las audiencias, hilar la subjetividad con la objetividad situada, colabora con que las audiencias que se acercan a los documentales se afecten y también con que puedan construir sentido frente al contexto desbordado.

Los documentales de las realizadoras ponen en marcha desde lo audiovisual lo que L.Gil (2022), ha nombrado una metodología feminista encarnada en movimiento “que en su despliegue deconstruye las dicotomías imperantes en el pensamiento clásico. Con ella, se desestabilizan los pares y sus jerarquías: idea-cuerpo, razón-emoción, teoría-práctica, transcendencia-inmanencia (p. 46). En este caso, lo que se desestabiliza es la noción de realidad “objetiva”. Los documentales de las realizadoras amplían la noción de realidad, presentando una objetividad situada que se nutre desde la subjetividad y dando así lugar a potentes discursos documentales.

Desde esta metodología feminista encarnada en movimiento, los documentales que las realizadoras proponen hacen una re-invenición del género de denuncia social, pues no pierden de vista las experiencias concretas encarnadas y la subjetividad. Los documentales no solo denuncian, presentan elaboraciones críticas que hacen denuncias sociales a partir de la experiencia encarnada. Estos son los nuevos sentidos que proponen las realizadoras, al recurrir a la subjetividad como estrategia política en sus documentales.

Nuevos sentidos desde las respuestas

Al ir tejiendo con el hilo de estos nuevos sentidos, he demostrado en los apartados anteriores, cómo los documentales de las realizadoras hacen inteligible lo previamente ininteligible, engarzando narraciones que rompen los binarios objetividad-subjetividad y permitiendo de esta forma, construir conocimiento encarnado con potencial de afectar a las audiencias que se acercan a ellos. A la par de construir imágenes del contexto, caracterizando y describiendo el funcionamiento de los poderes detrás de los feminicidios, las desapariciones y el extractivismo,

junto con sus efectos, las documentalistas también visibilizan en sus obras las formas en que las personas y comunidades afectadas responden y resisten, haciendo florecer nuevas estrategias frente a esta realidad.

Presento a continuación las respuestas que las personas y comunidades afectadas por el necro-neoliberalismo ponen en marcha y que son también retratadas de manera audiovisual en los documentales de las realizadoras. Estas respuestas son sumamente importantes pues dan cuenta de cómo “ante las violencias, siempre estamos resistiendo”. Estas respuestas tienen que ver con resistir, pero quizás también con dar lugar a formas que permiten ir más allá de lo planteado por el prefijo *necro* en este desborde, y poder seguir estando en la vida. A partir de los documentales se hace evidente desde las mujeres y las comunidades un continuo de respuestas en las luchas por la vida: sentir > agenciar > resanar.

1. Tomar fuerza de las sensaciones y los sentires

Una gran aportación de los documentales es hacer evidente los efectos de las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos en los sentires y en las sensaciones. En este sentido, los documentales de las realizadoras dan lugar a los afectos, a los sentires y a las sensaciones, es decir, al cuerpo. Los documentales muestran cómo las personas que enfrentan los feminicidios, las desapariciones, el extractivismo, sienten profundo desde el corazón y cómo esto sucede desde el cuerpo.

Los sentires que hablan de los efectos de este desborde en los afectos son principalmente el miedo, la añoranza, el dolor y soledad. Los documentales revelan un miedo abrumador que arrasa con la ciudad (SE) y con la vida misma, un terror sin precedentes: el miedo de que más hijos desaparezcan o sean asesinados (CR), el miedo de salir a la calle siendo una mujer joven (QQ), el miedo de ser reclutado por el crimen organizado (CR), el miedo de los niños que enfrentan la tragedia de tener a su padre como asesino de su madre (HV), el miedo a la instalación de proyectos extractivos (JW), el miedo al fortalecimiento del neoliberalismo (EP), el miedo a la sociedad en la que vivimos (RE), el miedo a la indiferencia social (RE, HV), el miedo a la injusticia (RE), la falta de aceptación (BJ) y la nostalgia por el simple acto de volver a tomarse de las manos (FL).

En medio de este desborde, también hay dolor frente a la desaparición, los feminicidios y el extractivismo: el dolor de la propia ausencia¹²⁵, el dolor por la imposibilidad de despedirse

¹²⁵ Todos los documentales de feminicidios y de desapariciones ponen sobre la mesa este dolor.

de un ser querido¹²⁶, de no poder regresar a casa (CR, TD), dolor de que la hija hay muerto así, asesinada¹²⁷. El dolor de la división en la comunidad o de que se haya roto (MV, CR), dolor por la tierra, dolor de no oír el río (MR), dolor de que ya no haya selva (PS), dolor por la indiferencia de la sociedad (NQ, RB, MR).

Hay sensaciones diversas que hablan de lo que el cuerpo experimenta frente a las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos: “sentir montañas de dolor y tristeza”, “me dolía el aire, me dolía la piel”, “no me quería levantar de la cama” (NS), “no quiero que amanezca, prefiero la noche porque estoy dormida” (RB). Así mismo, se hace referencia en los documentales a sensaciones de estar apretado, de amargura (RE), de tormento (NS). La sensación que más nombran los documentales y que hace parte de la previamente mencionada “voz común” que ponen en el centro, es la sensación de injusticia frente a lo que sucede.

Navarro (2023) ha nombrado que la dimensión emocional es muy relevante a la interioridad de las luchas por la vida reconociendo la “urgente creación de espacios y canales para hablar y aprender herramientas para gestionar las emociones” (p.217). Así mismo, Cabnal (2017, p.100) habla de la importancia de la recuperación emocional en medio de las luchas por la vida. Todo esto también habla de cómo las emociones son un efecto del desborde y de cómo es un acto político trabajar desde la esfera de los sentires y las sensaciones para apoyar las luchas por la vida.

En los documentales se hace evidente que los sentires y las sensaciones son importantes en las representaciones cinematográficas documentales del desborde, porque permiten poner cuerpo-sensaciones y también poner también sentires-corazón a los efectos del desborde que desde otras formas de representar – como los medios de comunicación, o los informes – son “cifras de un problema social”. En relación con los sentires y las sensaciones es importante mencionar también que las realizadoras hacen frente a la desafección social imperante, haciendo evidentes en sus documentales los afectos.

Desde quienes enfrentan las afecciones por los feminicidios, las desapariciones y el extractivismo, desde sus sentires de dolor y miedo, desde la sensación de gran injusticia compartida por muchas personas en México, se despliega una enorme fuerza. A la par de hacer evidentes el dolor, el miedo y la injusticia, relacionados con las desapariciones, los feminicidios y el extractivismo, los documentales hacen evidente el amor a la vida y el deseo de justicia.

¹²⁶ Este dolor es muy común en las personas que tienen familiares desaparecidos y mujeres que han sido asesinadas.

¹²⁷ Todos los documentales de feminicidio hablan de este dolor.

Cuando hablo de amor a la vida me refiero a que en los documentales se hace evidente el amor hacia las personas que han sido desaparecidas, el amor a las mujeres asesinadas y el amor hacia la tierra “que nos vio nacer”¹²⁸. Este amor, al lado de la tremenda injusticia, se convierte en un fuerte deseo de justicia. Desde estos lugares, desde el sentir y desde el deseo, toman fuerza las luchas por la vida.

2. Agenciar las luchas

Al tiempo de hacer evidentes los sentires y las sensaciones como efectos del desborde y como forma que colabora con que las audiencias se afecten, las respuestas de las personas y comunidades afectadas por el necro-neoliberalismo, no se quedan en el sentir. Las personas y comunidades afectadas por el feminicidio, las desapariciones y/o el extractivismo sienten profundo el dolor, el miedo, la añoranza y la injusticia, toman fuerza desde el amor y ponen su deseo en la justicia, desde todos estos lugares, agencian las luchas. Los documentales evidencian cómo el sentir es un componente fundamental del proceso de agencia en las luchas en defensa de la vida: “la ausencia duele más cuando tú no haces nada” (VV); “como mujer, no permitir que se comenta esta injusticia” (NQ); “esto es lo que yo cuido, cómo vamos a dejarlo si es nuestra tierra” (JW).

Luego de sentir profundo, una de las formas que se hace evidente en los documentales es cuestionar esta realidad y sus desbordes: ¿es real que desapareció? (NS), ¿qué hizo para que alguien lo desapareciera? (NS), ¿por qué hay huesos revueltos?, ¿cuántas tenemos que ser para que nos hagan caso? (RB); ¿por qué las matan? (BJ), ¿por qué existe la palabra feminicidio? (NT), ¿quiénes son los asesinos? (SE), ¿qué le hace una mujer a un hombre para que la mate? (HV), ¿por qué continúan los feminicidios? (SE); ¿por qué nos engañan? (MV), ¿por qué quieren apelar a nuestro cansancio? (MR), ¿por qué desde su perspectiva somos mercancía? (PS), ¿por qué para ustedes no importamos? (MR), ¿por qué quieren acabar con la selva? (PS); ¿por qué se ignoran las muertes? (SE), ¿por qué se ignora el despojo?, ¿qué nos pasa como sociedad? (NT), ¿se puede confiar en la justicia? (BJ), ¿a dónde van los sueños de las tejedoras cuyas manos dejan de tejer? (FL), ¿por qué más de lo mismo pero peor?

Planteo, al hilo de estas preguntas con las que resueno y me duelen en lo más profundo, un “añadido” a lo que he propuesto en el capítulo 1 como el México desbordado por el necro-neoliberalismo. Añado algo más a esa imagen para complejizarla; sin esta añadidura, pareciera

¹²⁸ Todos los documentales de desapariciones, feminicidios y extractivismo presentan de alguna u otra forma este amor.

que el neoliberalismo tiene efectos “iguales” en la población. En definitiva, en el mundo, en América Latina y en México, atendemos a un momento neoliberal sin precedentes. Sin embargo, no en todas las geografías y no para todas las poblaciones, ese momento neo-liberal tiene características *necro*.

Prestando atención a las preguntas planteadas por quienes protagonizan los documentales, es interesante reconocer quién las plantea. Las preguntas en los documentales no vienen desde poblaciones en posturas de privilegio en México. Es decir, no las plantean personas de piel blanca, con capacidad adquisitiva, que se transportan en auto, que viven en fraccionamientos cerrados con vigilancia, que han ido a escuelas privadas y/o que tienen apellidos extranjeros siendo mexicanos. Las preguntas planteadas en los documentales, y los protagonismos de los documentales, representan la experiencia *necro* desde las poblaciones trabajadoras, las poblaciones que viven en las periferias de las ciudades, desde las mujeres, desde personas que viven en pueblos que han sido asolados, desde comunidades originarias-ancestrales en donde hay bienes naturales que extraer. Todas estas personas, poblaciones, geografías y comunidades viven con más fuerza los efectos *necro*.

Al prestar atención a las preguntas anteriores afirmo entonces que, aunque el sistema económico-político neoliberal está establecido en todo México, éste toma características *necro*, en contextos en donde las poblaciones que habitan ciertas geografías se alejan de lo Uno. Esto quiere decir que, a mayor cercanía con lo que este sistema ha considerado lo Uno, menos vulnerabilidad a lo *necro*; cuando el cuerpo o la tierra de los que se es parte, hacen parte de lo otro, hay mayor vulnerabilidad de experimentar en carne propia los efectos necro-neoliberales. Esto no quiere decir que a las poblaciones con mayor privilegio nunca les afecte lo *necro*, hay un sinnúmero de ejemplos en los que sí. Esto quiere decir que en los documentales se hace evidente cómo las desapariciones, los femicidios y los ejercicios extractivos, están dirigidos y les ocurren con mayor incidencia, a las poblaciones más vulnerables, esto de nuevo recuerda la frase “más de lo mismo, pero peor”. Aunada a esta última reflexión y de la mano de las preguntas de las poblaciones afectadas, me pregunto ¿por qué hay vidas que no importan?

Judith Butler (2010) plantea en *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*, que, en los regímenes de poder contemporáneos, ciertas vidas son consideradas dignas de duelo y otras no. Es decir, hay vidas que importan y vidas que no. Esto se encuentra relacionado con estructuras sociales, políticas y mediáticas que determinan quienes merecen reconocimiento y protección. Esta jerarquización, tiene que ver con factores como la raza, la clase, el género y la posición geopolítica, lo que implica una distribución desigual de la precariedad y la violencia. Aunque desde un contexto como México, no necesariamente me refiero a qué vidas merecen un duelo,

la aproximación de Butler es útil para hacer evidente que en el México desbordado por el necro-neoliberalismo hay vidas que enfrentan lo necro con mayor intensidad.

Desde estos dolores y desde esta injusticia, desde estos cuestionamientos. Las personas y comunidades afectadas ponen en marcha su agencia en las luchas que defienden los cuerpos y la tierra. Los documentales evidencian cómo las personas y comunidades asumen la lucha en defensa de la vida con sus propias manos: exigen justicia ante los ministerios públicos, alzan la voz, participan en caravanas por la paz y presionan investigaciones que el gobierno no realiza. Convocan marchas, toman la investigación en sus manos, se organizan en colectividades, impulsan asambleas, impugnan al presidente, emprenden huelgas de hambre y logran encontrar los restos de sus hijas. Reactivan consejos de ancianos, erigen cruces rosas en memoria de las asesinadas, establecen alianzas con otros afectados, abren la tierra y escalan montañas en busca de los desaparecidos. Además, llevan a cabo acciones legales históricas, se oponen a proyectos que representan muerte, enfrentan a la policía, consiguen amparar sus territorios y sobrepasan el dolor de perder a sus hijos para seguir luchando. Todo esto podría ser considerado “lo productivo” en las luchas, es lo que de manera más tradicional se entiende cuando se piensa en una lucha.

Los documentales, sin embargo, muestran también “lo reproductivo” en las luchas. A la par de lo productivo, los documentales muestran lo que sostiene a las luchas, es decir, lo que sostiene a las personas y las comunidades que defienden la vida. En términos reproductivos, los documentales retratan acciones que emergen desde el cuidado: las mujeres protagonistas son mostradas cocinando, las buscadoras forjan amistades, y las mujeres encuentran momentos para reír juntas. Las familias se organizan para equilibrar la búsqueda con las labores del hogar, las madres toman fuerza en sus hijos y nietos, las abuelas de mujeres desaparecidas o asesinadas cuidan de sus nietos, al igual que los abuelos. Madres e hijas luchan mientras los padres sostienen la economía familiar. Las abuelas y primas crean altares para sus mujeres asesinadas, las comunidades se organizan para financiar la búsqueda, las madres ayudan con la tarea tras un día de rastreo, la comunidad implementa trabajos rotativos en las guardias. Se recuerda y rinde homenaje a los ancestros. Tras la búsqueda, las personas conversan y resignifican su dolor juntas. Se fortalecen mediante asociaciones y colectividades solidarias, encuentran consuelo en sus encomiendas divinas, se toman de la mano en la búsqueda, celebran la fiesta de la comunidad, recuperan prácticas ancestrales con un sentido contemporáneo para apoyar sus luchas, vuelven a reír y danzan nuevamente.

Las documentales muestran como las luchas por la vida toman fuerza desde los sentires de las personas y comunidades afectadas y éstas agencian las luchas, desde lo productivo y lo

reproductivo. Los documentales hacen evidente que, quienes protagonizan las luchas en defensa de la vida, las mujeres y las comunidades “productoras históricas de vida común” (L. Gil, 2022, p. 43), ponen al centro de las luchas por la vida el cuidado y “cuidar implica la pregunta por lo común” (p. 61).

3. Resanar: apelar a la memoria, lo poético, la sanación y las espiritualidades

A la par de mostrar las respuestas desde el sentir y las respuestas desde agenciar, los documentales son fundamentales como compendio de saberes para mostrar respuestas que tienen que ver con sanar o resanar los efectos del desborde necro-neoliberal.

Las concepciones que desde el feminismo comunitario territorial se han propuesto con relación al continuo cuerpo-tierra (Cabnal, 2010, 2017) han sido fundamentales para este trabajo. En primer lugar, han colaborado con esta indagación en el capítulo 1 para apoyar el argumento de que lo *necro* al dirigirse a los cuerpos y a la tierra, se dirige a la vida. En segundo lugar, han permitido a partir de este capítulo, incluir dentro del paraguas de luchas por la vida a todas las luchas que defienden los cuerpos, y que defienden la tierra. A continuación, planteo una tercera aportación desde estas concepciones.

En *Tzk’at. Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Iximulew-Guatemala*, Cabnal (2017) habla de la importancia de la sanación para recuperarse, re-vitalizarse y energizarse en medio de los procesos de lucha. Haciendo referencia las luchas territoriales de las defensoras de pueblos originarios, la autora habla de los efectos emocionales, físicos y espirituales que las mujeres enfrentan sobre su cuerpo al defender la tierra. Así, habla de la importancia de sanarse como un acto de reivindicación personal y político que a su vez, nutre el tejido de la vida.

Desde esta concepción, el cuerpo es “un espacio vital para la recuperación de la vida” (Cabnal, 2017, p. 100). Esta propuesta plantea como camino de sanación, procesos de recuperación emocionales y espirituales para las mujeres defensoras que abran caminos para que las defensoras puedan re-vitalizarse y energizarse, y continuar en la defensa del cuerpo y la tierra. Así afirma: “Sanando tú, sano yo; sanando yo, sanas tú y sanamos todas: tal es la reciprocidad de la sanación” (Cabnal, 2017, p. 104).

La propuesta de Cabnal (2010, 2017) es sumamente relevante pues recalca la gran importancia que tiene la sanación en las luchas. Es importante mencionar que las formas de sanación tienen que ver con el contexto propio de las defensoras, pero también con lo que para cada persona y comunidad es importante. Así, la propuesta de Cabnal plantea un trabajo

emocional y espiritual específico, sin embargo, la sanación podría tomar muchos tintes. Lo que es sumamente rescatable de todo esto es mantener presente la importancia de sanar al tiempo de luchar. A partir de los documentales, he rescatado cuatro formas que abren posibilidades de sanar: hacer memoria, recurrir a lo poético, prácticas específicas con voluntad de sanación y rescatar fuerza de las espiritualidades.

En los documentales, se plantean ejercicios de memoria desde las personas que enfrentan los efectos del feminicidio, de las desapariciones y del extractivismo. Esta memoria se presenta enunciando los nombres de quienes no están, dedicando palabras de amor y cariño a las personas desaparecidas: “te necesitamos, seguimos luchando, nos haces falta, estoy orgullosa de ti, seguimos buscándote” (RE); trayendo al presente recuerdos bellos de las personas que ya no están: “te recuerdo sonriendo, me quedo con ese gesto amable” (NQ); recordando cómo vestían las personas, cómo olían, qué hacían, qué disfrutaban: “ella siempre buscaba libros, quería estudiar filosofía y letras” (QQ); colocando elementos religiosos o desde alguna otra forma de espiritualidad para recordarles (SE, BJ, HV, QQ, RB, RE, HE, MR, JW, CR); poniendo ofrendas (FL) o erigiendo memoriales que rindan homenaje a su vida (QQ). Algunos de los documentales explicitan dedicatorias de recuerdo a personas concretas (EP). En todos estos sentidos, Navarro (2023) habla de cómo en las luchas por la vida es importante “recordar para subvertir el olvido” (p. 214).

Los documentales también apelan a lo poético, como práctica resanadora¹²⁹. En los documentales *Tempestad* y *No sucumbió la eternidad*, la poesía se hace evidente sobre todo en la construcción de imágenes con características poéticas y en la manera de entretener la experiencia subjetiva con estas imágenes. Todo esto genera un efecto poético al hablar de algo tan desconsolador y doloroso como la desaparición. La estrategia de presentar imágenes poéticas también es utilizada en el documental *Señorita Extraviada*, sin embargo, este documental construye el discurso sirviéndose también de otros recursos. *Que se quede conmigo tu esencia* y *Flores de la llanura* recurren a la poesía como parte de su relato. En el primero, una madre le dedica palabras poéticas en una carta a su hija asesinada y en el segundo, se presenta una poesía al final del documental dedicada a la mujer asesinada. Esto le da un carácter de belleza y profundidad a la imagen de estas mujeres. *Cruz*, también recurre a imágenes poéticas que, aparte de ser bellas, se acompañan de un ritmo lento. En todos estos

¹²⁹ Un "resanador" es un producto químico, generalmente una pasta, que se utiliza para reparar grietas, agujeros o desprendimientos. Así mismo, hay plantas que tienen el efecto de reparar tejidos vivos; la sábila, el Aloe vera, es una de ellas. Así me refiero a las cualidades resanadoras de lo poético en los documentales.

documentales, la poesía contribuye con la posibilidad de enfrentar historias tan fuertes como aquellas a las que se refieren.

Una de las formas que los documentales hacen evidente, es la importancia de sumergirse en cuerpos de agua para sanar. En muchos de los pueblos originarios de México, las emociones se conciben como algo que fluye, que cambia, que puede salir y entrar del cuerpo. Las abuelas con conocimiento de hierbas recomiendan ir a dejar flores blancas al río para dejar ir la tristeza o la tiricia¹³⁰. En los documentales, ha sido interesante observar cómo en repetidas ocasiones, las protagonistas son representadas dentro de cuerpos de agua¹³¹. La última imagen de *Tempestad* muestra la imagen de Miriam sumergida en el agua de un cenote luego de volver a casa. En *Flores de la Llanura*, se presenta la imagen de Yesenia, la narradora, sumergida en un río, recordando a su prima asesinada. En *Volverte a ver*, se observa una imagen de las buscadoras en el hotel en donde se quedaban dándose un masaje unas a otras sumergidas en una alberca. En *No quiero decir adiós*, Ana Isabel, la directora, lleva flores, una vela y una cruz a un río en memoria de su prima Ana Laura. Todo esto plantea a partir de las imágenes, que sumergirse en agua es quizá uno de los saberes ancestrales para sanar que de alguna forma vive en la memoria colectiva y que representa tranquilidad, calma, limpieza.

De la mano de la propuesta de Cabnal (2017) referente al trabajo emocional y desde las espiritualidades para sanar, en la mayoría de los documentales se hace referencia a alguna forma de espiritualidad. La espiritualidad más representada es la religión católica, por ello, en los documentales se presentan elementos cruces, flores, rosarios, velas, iglesias y cementerios. En el capítulo 4, mencioné la importancia de las cruces rosas como símbolo que recuerda la vida de mujeres asesinadas. La importancia de la espiritualidad como parte de la lucha organizada, se muestra en *Hasta encontrarles*. Al inicio del documental, las personas se toman de la mano y se encomiendan a Dios antes de subir la montaña para buscar a sus personas desaparecidas. En los documentales de extractivismo se hace referencia a las espiritualidades originarias con carácter contemporáneo: la comunidad Yaqui se guía por su encomienda divina en la defensa (MR), el pueblo Ma Pha sube a la montaña, para que les escuche Dios y les apoye en su defensa, una mujer nahua hace una ceremonia y bendice el agua al final de una asamblea (EP) y la comunidad Raramuri desplazada, reactiva la fiesta y la danza para espantar al demonio

¹³⁰ Esto lo sé por comentarios de mi amiga Brenda a quien le han sido transmitidas las enseñanzas de doña Casilda para curar con hierbas. Hago esta nota al pie, sin más referencia publicada para citar un saber que ha sido transmitido entre mujeres, de manera trans-generacional y culturalmente situada.

¹³¹ Esto no implica que se haga mención de la importancia de sumergirse en cuerpos de agua para sanar, solo implica que es una imagen presente en los documentales.

en la celebración de la virgen de Guadalupe (CR). Los documentales muestran así diversas formas que tiene que ver con lo que he nombrado “la importancia de la espiritualidad en las luchas”.

Los documentales muestran cómo hacer memoria, recurrir a lo poético, sumergirse en cuerpos de agua y rescatar fuerza desde las espiritualidades, contribuyen con la sanación de las mujeres y comunidades que protagonizan las luchas por la vida. Éstas formas de sanarse, colaboran con ellas en recuperarse, energizarse y re-vitalizarse.

Nuevos sentidos re-vinculantes

Esta indagación ha mantenido presente, que una de las estrategias por excelencia de la amalgama patriarcal colonial capitalista, es actuar a partir de múltiples separaciones sobre lo vivo. De acuerdo con Navarro (2019):

(...) las dinámicas de separación son una condición necesaria para garantizar la intervención del flujo del capital en el tejido de la vida, ocultando y deformando — bajo una serie de apariencias y formas fetichizadas—, la red de relaciones de interconexión e interdependencia entre todas las formas de vida que en conjunto habitamos el planeta (p. 103).

Navarro (2023) señala diversas formas de separación impuestas por el patriarcado y el colonialismo. Entre ellas, la fractura entre sociedad y naturaleza, que desvincula a los seres humanos de su entorno. La dicotomía entre razón-mente y afectividad-cuerpo, utilizada para subordinar y dominar lo otro. El despojo de las comunidades originarias de sus territorios y medios de subsistencia, reduciéndolas a mano de obra explotable. La fragmentación entre mujeres y hombres, así como entre las propias mujeres y sus creaciones. La apropiación del trabajo reproductivo de las mujeres para la acumulación de capital y la desvinculación de las comunidades de sus capacidades políticas.

Frente a las múltiples separaciones, los documentales ponen en marcha una diversidad de opciones y formas de hacer, que tienen que ver con la creación o re-creación de vínculos. Así, propongo que los documentales, en medio de este momento necro-neoliberal, plantean sentidos re-vinculantes. Es importante recordar que escribo la palabra sentidos en plural, como he propuesto a lo largo de esta indagación, para aseverar que no hay una sola forma en la que se despliegan estas formas de hacer que desde los documentales plantean opciones re-vinculantes.

Para hablar de la multiplicidad de sentidos re-vinculantes, convoco a diversas autoras que al pensar en las mujeres y en las comunidades hablan de los vínculos que re-crean. En

relación con las mujeres, L. Gil (2022) se pregunta cómo “¿cómo romper esa inercia hacia la separación?” (p. 45), reconociendo al mismo tiempo que históricamente la creación de vínculos ha recaído principalmente sobre las mujeres. De esta forma se menciona cómo “la fuerza proviene de quienes nos acompañan” (p. 44). Gago (2019) habla de la capacidad de conectar de modo práctico las violencias, la fuerza de poder convocar y hablarnos entre todas, el tejido de conversaciones inesperadas, las alianzas insólitas y de la “potencia que se desprende de entrecruzarnos, mezclarnos y trabajar desde las diferencias” (p. 49). Cabnal (2017) habla de la importancia de acuerparse y de retejerse desde los cuerpos con la tierra y con una fuerza espiritual más grande.

En lo que concierne a las comunidades y a partir de los entramados comunitarios, Gutiérrez (2011) plantea en éstos, las pautas de respeto, colaboración, cariño, reciprocidad y dignidad. Los lazos estables más o menos permanentes, que permiten encarar la satisfacción de necesidades comunes. Las formas colectivas de realizar el trabajo vivo y poner el acento en la forma del vínculo comunitario centrado en lo común. Navarro (2023) plantea que estas tramas “reconstituyen lo comunitario”, retejen formatos de enlace y recomponen vínculos. Además, plantea cómo en momentos de crisis o peligro, como los que plantean los feminicidios, las desapariciones y los ejercicios extractivos, se “activa un sentido colectivo de emergencia y una voluntad de fortalecer lazos, re-tejer vínculos y generar alianzas para hacer común, en la medida en que se reconocen necesidades o problemas compartidos y se decide encararlos colaborativamente” (p. 213).

La creación o re-creación de vínculos se presenta en los documentales de muy diversas maneras. En los documentales sobre desapariciones, los lazos de amistad entre mujeres fortalecen la búsqueda individual al acuerparse y acompañarse (RB), les permiten reencontrarse con la risa compartida (TD) y favorecen el análisis y la comprensión colectiva de los desafíos que enfrentan (VV). En los de feminicidios, las re-vinculaciones posibles entre mujeres se presentan a partir de organizar asambleas y convocar a marchas para exigir justicia (BJ), ir al ministerio público juntas (HV), invitar a la sociedad más amplia a unirse a las luchas (NQ), celebrar los vínculos familiares entre mujeres y transgeneracionales (NQ, FL, QQ), reconocer el hilo que conecta a las mujeres de una familia o a las mujeres queridas (FL), trenzar el cabello juntas (FL), dar vida al concepto “lazos de sensibilidad” (NT).

En los documentales sobre extractivismo se resalta la importancia de los vínculos comunitarios. Se muestra cómo la falta de cohesión facilita la imposición de amenazas sobre los territorios (MV) y cómo la organización y el fortalecimiento de la comunidad permiten resistir y enfrentar los megaproyectos (MR, MV, JW, EP, CR). También se destaca la necesidad

de tejer alianzas con otras comunidades en situaciones similares (MV, JW, EP) y la posibilidad de reconstruir la comunidad incluso después del desplazamiento (CR). Finalmente, se reafirma la conexión profunda entre las personas, la tierra y la vida misma (MR, MV, JW, PS, CR). A partir de todos estos ejemplos, los documentales evidencian cómo quienes defienden los cuerpos y quienes defienden la tierra, frente a las amenazas, ponen en marcha diversas opciones re-vinculantes.

Los ejemplos previos en relación con la vinculación, tienen que ver con aquello que hacen las mujeres y comunidades que protagonizan las luchas y que es retratado de manera audiovisual por las documentalistas. En los documentales, sin embargo, las propias documentalistas ponen en marcha opciones que también hablan de cómo ellas, crean y re-crean vínculos a partir del ejercicio documental.

Una de las formas de vinculación a la que apelan las documentalistas es vincular momentos históricos distintos en los documentales. Este es el caso de *No sucumbió la eternidad* y *Recuerdos de un eclipse*, ya que ambos vinculan las desapariciones en la Guerra Sucia, con las desapariciones neoliberales trazando continuidades y discontinuidades entre estos momentos históricos. Otra de las maneras a las que apelan las documentalistas es a interconectar diversas violencias a partir de los documentales. *Bajo Juárez* y *Señorita Extraviada*, evidencian una lectura amplia del contexto en el que se vincula el neoliberalismo con la incidencia de los feminicidios. *Nosotras*, presenta el continuo de violencias que enfrentamos las mujeres en México. *Tempestad* y *Volverte a Ver*, vinculan la violencia policial-estatal, con la violencia en manos del crimen organizado. *La Energía de los pueblos* hace un recuento de las múltiples violencias extractivas en este territorio. Todos los documentales evidencian las relaciones entre los poderes estatales y los para estatales que operan en México.

En sus documentales, las documentalistas se aseguran no solamente de hacer vínculos en los documentales que permitan comprensiones más finas de cómo se interconectan las violencias en este desborde. En estos, como se ha mencionado, se presentan las prácticas vinculares puestas en marcha por las mujeres y las comunidades protagonistas de los documentales.

Las documentalistas se aseguran de presentar protagonismos que presentan a los sujetos femeninos-feminizados como entes en unión consigo, como seres que sienten, piensan y hacen y que ponen en marcha su capacidad para agenciar otros mundos posibles. Algunos de los documentales plantean vínculos ahí donde no eran tan evidentes, *Polinizadorxs* es un ejemplo de esto. Este documental presenta las voces de diversas personas interesadas en la defensa del territorio de la península Maya que entre ellas no se conocen, al poner sus experiencias en

común, el documental teje un discurso compartido frente al establecimiento del tren en la región. En el documental la *Energía de los Pueblos*, se evidencian y vinculan tres experiencias de soberanía energética que apuestan por la esperanza.

Quizás la práctica más importante de vinculación que está presente en los documentales es la práctica de contribuir con vincular de manera profunda, novedosa, desde los sentires y la subjetividad, a las audiencias con los temas de feminicidios, desapariciones y ejercicios extractivos.

Al mostrar cómo las propias mujeres y comunidades ponen en marcha prácticas que crean o recrean vínculos y también al plantear formas vinculantes en los documentales, las documentalistas están contribuyendo con nuevos sentidos tanto para este contexto, para las mujeres y para el cine documental, porque como afirma L. Gil (2022): “en este momento histórico de dominio de la lógica de separación, producir conexiones, entrelazamientos y complicidades es un modo distinto de hacer mundo, de defender e inventar la vida” (p. 61).

Nuevos sentidos desde las mujeres

En los primeros apartados de este capítulo, he abordado los protagonismos femeninos y feminizados que se hacen evidentes en los documentales. Al referirme a estos protagonismos, utilicé un enfoque amplio para incluir no solo a las mujeres, sino también a los sujetos comunitarios que, junto a ellas, son protagonistas en las luchas por la defensa de la vida y en la narrativa de los documentales.

Uno de los objetivos de esta investigación es reflexionar sobre los nuevos sentidos que los documentales proponen para las mujeres. A continuación, presento algunas reflexiones al respecto. Los documentales evidencian que los protagonismos de las luchas por la vida en defensa del cuerpo están sobre todo en manos de las mujeres. Los documentales sobre el extractivismo son protagonizados por comunidades, de las cuales, las mujeres forman parte. El lugar protagónico de las mujeres, en estas luchas, es retratado en todos los documentales de feminicidios y de desapariciones.

He mencionado cómo esto es importante pues justamente los sujetos, minorizadas a lo largo de la historia, entre ellos las mujeres, son quienes en medio de este contexto desbordado por el necro-neoliberalismo, toman las luchas en defensa de la vida en sus manos. En este sentido, hacen una transición desde ser afectadas, hacia convertirse en defensoras. En este mismo contexto, pero desde otras posicionalidades, hay mujeres que, a través de la creación cinematográfica, atestiguan y retratan estas historias, evidenciando sus protagonismos

femeninos. Con ello, logran que las luchas en defensa de la vida sean visibilizadas, permitiendo que las audiencias se conecten con ellas y, en el proceso, abran preguntas y conversaciones sobre la aparente ausencia y la demostrada presencia histórica de las mujeres en el cine documental en México.

En lo que concierne a ambas posiciones ocupadas por las mujeres en el presente, la de protagonistas de las luchas por la vida y la de realizadoras de cine documental que ponen estas luchas con protagonismos femeninos en las pantallas, he comentado previamente cómo los documentales rompen las jaulas de la representación Dominante de La Mujer (De Lauretis, 1984) y al mismo tiempo son una tecnología de género (De Lauretis, 1989) que de-construye las visiones patriarcales y re-construye otras representaciones de mujeres desde las propias mujeres.

Los protagonismos que se muestran en los documentales están, en su mayoría, en manos de mujeres madres, aunque también se destaca la diversidad de mujeres. Estos documentales presentan a mujeres protagonistas que, al enfatizar la importancia de la vida de las mujeres, lideran luchas por la vida frente a las desapariciones y los feminicidios. Plenos de imágenes de mujeres que ejercen su agencia para organizar lo político, los documentales muestran a mujeres con capacidad de enunciación, poniendo la defensa de la justicia en el centro de su lucha en medio de este contexto. A la vez, son mujeres que mantienen viva la capacidad de cuidar y seguir cuidando en común.

En los documentales hay diversas representaciones de mujeres que alzan la voz, que están en todos lados y que apelan a la re-vinculación en las luchas. En los documentales se evidencia cómo las mujeres tienen la capacidad de estar en todos lados y de re-tejer vínculos con otras mujeres, para lo cual ponen en marcha formas de escucha, formas de conversación y formas de colaboración que construyen y re-construyen otros mundos en el presente. Las mujeres, desde las luchas, y también desde la creación audiovisual documental, re-inventan las formas de hacer en lo político, re-configurando la política desde lo personal. A continuación, describo con más detalle estas afirmaciones.

Los protagonismos de mujeres que se presentan en estos documentales dan cuenta de la magnánima importancia de las mujeres madres en las luchas frente a los feminicidios y la desaparición. Así mismo, se muestran otras mujeres que desde la diversidad sostienen estas luchas. Entre todas defienden el valor y la importancia de la vida de las mujeres. En los documentales de feminicidios y desapariciones, las mujeres madres, son las principales protagonistas. En los documentales de extractivismo, la concepción de madre se presenta en relación con la tierra.

En los documentales de feminicidios – desde el primero que data a inicios del 2000, hasta los más recientes – dan cuenta de que quienes dan testimonios, quienes convocan a marchas y quienes exigen justicia frente a los feminicidios y las desapariciones, son madres (SE, BJ, HV, RB, VV, QQ, HE). En los documentales de inicios del 2000 (SE, BJ), las madres se presentan como sujeto de manera más colectiva, al lado de otras madres (RB) y sobre todo se demuestra la agencia organizativa que las madres tienen en las luchas frente al feminicidio y las desapariciones. Posteriormente (HV, TD, NS, QQ), los documentales presentan casos con carácter más personal que dan cuenta tanto de la agencia, como de los dolores y la experiencia más encarnada de las madres frente al asesinato de sus hijas o frente a la desaparición.

Desde los primeros documentales se exige “que se haga justicia para las madres” (SE), esta justicia va en relación con la justicia para la vida de sus hijas e hijos. De igual manera, se menciona desde las propias madres que “las mamás tienen la misión de ir por sus hijos” (VV). Las mujeres madres hacen alianzas para buscar (RB), las madres toman inspiración para las luchas rescatando fuerza desde la vida de sus hijos o nietos (BJ, RB, NQ, TD, QQ, HE), la maternidad colabora con las protagonistas en seguir enfrentando la vida (BJ, HV, NQ, RB, TD, NS, QQ, VV). En los documentales de extractivismo, se plantea la importancia de la maternidad desde la tierra y se habla de la madre tierra (JW, CR) o de que la mar es una madre (MV). De todas estas formas, los documentales evidencian la importancia de la inspiración de “La Madre” tierra en las luchas por la vida y la importancia de las madres de carne y hueso que protagonizan en México las luchas por la vida.

A la par de la importancia que se da a la figura de las madres, los documentales presentan también una diversidad de mujeres que resuenan, acompañan y también dan forma a las luchas por la vida. De esta forma se retratan mujeres de diversas edades, mujeres mayores, jóvenes y niñas, de diversos contextos, de la ciudad, de comunidades (SE, BJ, HV, NQ, RB, MR, TD, MV, NS, JW, QQ, VV, NT, RE, PS, EP, CR, FL, HE). Además, se presentan mujeres desde diversos ámbitos: desde las afectadas en primera persona, que son las mujeres madres, mujeres parejas, mujeres hermanas, mujeres primas, mujeres en de las comunidades. Desde el activismo, mujeres defensoras, mujeres que trabajan con otras mujeres y desde la academia y desde la creación audiovisual. Desde esta diversidad, todas estas mujeres a una sola voz le dan vida a “como mujer no permitir que se comenta esta injusticia” (NQ).

Los documentales están plenos de imágenes de mujeres que ponen en marcha su la agencia para organizar lo político. Esta agencia de las mujeres se muestra en los documentales a partir de las acciones frontales que exigen justicia y también de la organización que ponen en marcha para en común defender la vida. Al mismo tiempo, son mujeres que mantienen presente

la capacidad de sentir, de cuidar y seguir cuidando en colectivo. De esta manera dan lugar primordial al cuidado, a la amistad, al acuerpamiento y a la re-vinculación con otras. Son mujeres que habitan y llenan la esfera pública con su presencia, que están en todos lados y hacen sentido consigo mismas y con otras.

Los documentales dan cuenta de mujeres que luchan, que gritan, que se politizan y politizan el mundo condoliéndose, reconociendo el propio el dolor en la otra y rescatando fuerza para luchar desde el amor. Son mujeres que cuidan y se cuidan, que impugnan, denuncian y que se organizan con otras mujeres. Son mujeres que despliegan miran al poder frente y lo nombran, que nombran a quienes ya no están y que en medio de este desborde son ejemplos que rescatan fuerza para seguir viviendo. Desde esta fuerza, le dan anclaje a la esperanza, una “fuerza que se encuentra presente ya en medio de la crisis” (L. Gil, 2022, p. 38).

Desde las luchas, pero también desde la creación audiovisual documental, las mujeres en la actualidad re-inventan la política, re-configurándola desde el deseo de justicia, desde mirar al poder de frente e impugnarlo, desde caracterizar el contexto, cuestionarlo y posicionarse ante él. Son mujeres que rompen con las jaulas de la representación en dónde estuvieron encerradas y desaparecidas y ahora juntas, en todos lados, desde un lugar encarnado, re-vertebran la política desde las luchas y desde la creación audiovisual documental, inyectándole de un carácter político en clave personal, que en medio del contexto de desborde es a su vez novedoso y re-vitalizante.

Nuevos sentidos para el cine documental

En esta indagación se ha planteado el reconocimiento de Tatiana Huezo por parte de la AMACC en 2017 como un hito de varias formas. En primer lugar, este hecho rompió el techo de cristal de la academia de cine en México al otorgar por primera vez el reconocimiento por mejor dirección a una mujer. Así mismo, este hecho abrió preguntas en el ámbito público, en términos de la aparente ausencia de las mujeres en la realización cinematográfica en México.

A partir de esta indagación, se ha rescatado la presencia de las mujeres en el cine documental en México, lo que permite afirmar que las cineastas documentalistas han estado presentes desde los inicios de este género. Las mujeres, sin embargo, habían estado ausentes-desaparecidas de la historia del cine documental mexicano (narrado en clave patriarcal). Este rescate, también ha hecho evidente que las realizadoras en México de la segunda década del 2000, está en todos los ámbitos de la realización de cine.

En este camino de indagación, hice un compendio de documentales realizados por mujeres que se refieren al México desbordado por el necro-neoliberalismo a partir de trabajos de desapariciones, los feminicidios y despojos territoriales. Este compendio es: *Señorita Extraviada* de Lourdes Portillo (2001), *Bajo Juárez* de Alejandra Márquez (2006), *Había una vez* de Jacaranda Correa (2010), *No quiero decir adiós* de Ana Isabel Martínez (2013), *Retratos de una búsqueda* de Alicia Calderón (2014), *Mover un río* de Alba Herrera (2015), *Tempestad* de Tatiana Huezo (2016), *Gente de mar y viento* de Ingrid Eunice Fabián (2016), *No sucumbió la eternidad* de Daniela Rea (2017), *Juba Wajjin* de Laura Salas-La sandía digital (2018), *Que se quede conmigo tu esencia* de Elisa Martínez (2019), *Volverte a ver* de Carolina Corral (2019), *Nosotras* de Natalia Beristain (2019), *Recuerdos de un eclipse* de Ximena Jiménez (2020), *Polinizadorxs* de Lilia García (2020), *La energía de los pueblos* de Marie Combe-La sandía digital (2021), *Cruz* de Teresa Camou (2021), *Flores de la Llanura* de Mariana Rivera (2021) y *Hasta Encontrarlos* de Jean Chapiro (2023).

La segunda década de los dos mil en México configura una escena esperanzadora, en donde las mujeres habitan de manera multitudinaria y re-llenan otras sensibilidades, otros sentires, otros significados y otras orientaciones al cine. Las realizadoras dotan de nuevos sentidos las formas en las que se narra y representa el desborde, a las mujeres y a las comunidades en el cine documental. A partir de la noción de nuevos sentidos, se ha evidenciado que las realizadoras aportan nuevos sentidos integradores, nuevos sentidos en las luchas por la vida, nuevos sentidos desde protagonismos femeninos, nuevos sentidos desde el contexto, nuevos sentidos desde la subjetividad, nuevos sentidos desde las respuestas y nuevos sentidos re-vinculantes.

Desde este trabajo de las realizadoras que dota de los mencionados nuevos sentidos, el cine documental se nutre de otras voces y otras miradas que no habían sido consideradas relevantes desde miradas Dominantes en el pasado. Desde una presencia multitudinaria, caleidoscópica y polifónica, las mujeres se presentan como “diversas nosotras audiovisuales” que rompieron el techo de cristal para quedarse. Las realizadoras son diversas nosotras audiovisuales, que hacen aparecer con su trabajo a la otra mitad del mundo que hasta ahora había estado desaparecida, renovando así las posibilidades del cine documental.

Las documentalistas muestran que, en este contexto desbordado de violencia, es posible representarla sin recurrir a imágenes explícitas, logrando aun así una profunda conexión con las audiencias. Las documentalistas no presentan imágenes crudas del desborde necro-neoliberal en sus trabajos. En los documentales, este desborde se representa a través de los testimonios de las personas afectadas, permitiendo lecturas amplias y críticas del contexto. Se

explora desde las experiencias subjetivas y los sentires, los efectos en los cuerpos de las mujeres y las comunidades, así como desde imágenes poéticas que, al ser políticas, posibilitan la conexión con la audiencia. También se refleja en las acciones que mujeres y comunidades emprenden para sanar y en narraciones polifónicas que, juntas, construyen una sola voz. Las documentalistas rellenan al cine documental de un carácter político renovado porque es encarnado.

A la par de representar el desborde, los documentales de las realizadoras presentan las respuestas que las mujeres y comunidades ponen en marcha frente a éste. Dan diversas perspectivas de cómo las mujeres y comunidades resisten el desborde y la injusticia en México. También presentan en sus trabajos, cómo en las luchas por la vida se hace gala del cuidado y de la vincularidad. Se muestra la agencia que nace desde los sentires y se nombra que el deseo más presente en la actualidad en México, desde las mujeres y comunidades afectadas, es el deseo de justicia. Las mujeres documentalistas incorporan el cuidado en sus propias obras, tanto en la forma de representar como en la manera de narrar. Lo hacen desde la dignidad, resaltando las herramientas y habilidades de las mujeres y comunidades que protagonizan las luchas en defensa de la vida.

A partir del trabajo de las realizadoras, me he preguntado si, a través de sus documentales, están dando vida a nuevas formas o categorías de cine documental. Una de ellas podría ser el *documental de la agencia de las mujeres*, que representa a las mujeres desde su capacidad de acción y transformación en el presente (SE, BJ, HV, NQ, RB, TD, NS, QQ, VV, PS, FL, HE). Inspirada en la propuesta de L. Gil (2022), otra categoría sería el *documental de crisis y esperanza*, que muestra los devastadores efectos del desborde, pero al mismo tiempo dota de sentidos esperanzadores a las narrativas (RB, MR, TD, MV, NS, JW, VV, NT, EP, CR, FL, HE). Así mismo, el *documental de sanación o documental ritual* pone énfasis en las formas de sanar, otorgando un lugar central al carácter simbólico de las mujeres y comunidades en lucha (NQ, TD, NS, JW, QQ, EP, CR, FL, HE). Todos los documentales analizados permiten, sin embargo, consolidar la categoría de *documental de las luchas por la vida*.

A partir de todo esto, propongo que las realizadoras, a través del documental, despliegan una estrategia de investigación-acción encarnada. Al hacer visible lo que antes permanecía oculto y al representar respuestas también encarnadas frente al contexto, sus obras se convierten en una poderosa herramienta pedagógica para las audiencias. En este sentido, las documentalistas colaboran con que las audiencias, entre las que puede haber personas afectadas por este desborde, pero también personas interesadas en “hacer algo”, puedan “aprender” desde los ejemplos que toman vida en los documentales a partir de las mujeres y las comunidades.

De esta manera, a la par de generar conocimiento encarnado en relación al contexto, los documentales tienen potencial pedagógico para las audiencias que, frente al desborde que presenciamos en México, ilumine formas de hacer dotadas de nuevos sentidos.

Para finalizar, planteo que los documentales surgen de una ética con carácter re-vitalizante. Es decir, en medio de un contexto desbordado necro-neoliberal, las formas de hacer de las mujeres y comunidades retratadas en los documentales muestran diversas posibilidades de ir más allá del contexto *necro*. Los documentales ofrecen alternativas para la defensa del cuerpo y la tierra, para la protección de la vida desde la propia vida. Visibilizan formas de sanar y reconstruir vínculos en medio de un contexto de violencia, y plantean la vida como un bien que debe ser defendido en comunidad. L. Gil (2022) reflexiona sobre la cuestión filosófico-política que actualmente interpela a los movimientos feministas y sugiere que, quizás, la pregunta central que estos plantean es la del sentido de lo común. Desde el trabajo de las documentalistas, planteo que las mujeres realizadoras están floreciendo practicas desde el cine documental que ponen al centro las preguntas y maneras de re-bordar en medio de este desborde, lo común.

Apuntes hacia una ética re-vitalizante

Presento a continuación algunas de las cosechas recogidas a partir de esta indagación. Las cosechas dan cuenta de los frutos que se obtienen después de un proceso de siembra de semillas y de cuidado de sus condiciones, hasta que se convierten en fruto. Así mismo, desde la cosecha se recogen las semillas que pueden sembrarse en próximas cosechas. En el presente apartado, presento entonces algunos de los frutos que he cosechado como parte de esta indagación y selecciono algunas semillas que quisiera seguir sembrando y cultivando hacia el futuro.

La semilla que se me ha hecho evidente en el camino de esta indagación es la ética re-vitalizante. Propongo que la ética re-vitalizante nutre las formas de sentir y formas de hacer, que ponen en marcha sujetos minorizados-feminizados a lo largo de la historia – en este caso las mujeres y las comunidades – y que en medio de contextos de extrema amenaza – como el presente desbordado – proponen formas de sostener, procurar y seguir procurando la vida. Planteo que la ética re-vitalizante es la que da origen a las prácticas de estos sujetos, prácticas que a su vez dan lugar a nuevos sentidos.

Complejizaré la descripción de la ética re-vitalizante más adelante. Primero retomo algunas de las ideas fuerza de esta indagación, que colaboran esta semilla re-vitalizante. El concepto de prácticas al que recurrí en esta indagación proviene del trabajo de Foucault. Las

prácticas se dan en configuraciones históricas particulares, se refieren al hacer y a la manera de hacer de los seres humanos, así como a la racionalidad que organiza estas maneras de hacer; hablan del contexto que define las condiciones para la enunciación, las relaciones con los otros y las relaciones del sujeto consigo mismo. Las prácticas se refieren a las correlaciones entre el saber, las normas y las formas de subjetividad en una cultura. Es posible aproximarse a las prácticas desde el pensamiento, analizando las maneras de decir, de hacer y de conducirse en las que el individuo se manifiesta y obra.

Las prácticas a las que me aproximé en esta indagación son las de las mujeres documentalistas. Al acercarme a sus documentales también me acerqué a las prácticas de quienes protagonizan los trabajos de las documentalistas, es decir, a aquellas prácticas que las mujeres y las comunidades ponen en marcha en las luchas que defienden el cuerpo y en las luchas que defienden la tierra. Todas estas subjetividades – las mujeres documentalistas, las mujeres defensoras y las comunidades – hacen parte de subjetividades minorizadas-feminizadas a lo largo de la historia. También estas subjetividades han sostenido y sostienen el cuidado de la vida.

En esta indagación, he descrito los nuevos sentidos, haciendo mención a cuatro aspectos: sentidos como sensaciones desde el cuerpo, sentidos también como sentir algo en los afectos, sentidos como efecto del ejercicio del pensar y reflexionar, de darle significado a la experiencia y a las cosas y sentidos finalmente como orientación. Así mismo, los he nombrado en plural manteniendo presente la diversidad de nuevos sentidos. La cualidad “novedosa” de los nuevos sentidos se refiere al contexto desbordado por el necro-neoliberalismo; ésta tiene que ver con la necesidad de nuevos sentidos en medio de este contexto. Lo nuevo se refiere, a lo que aporta novedad, sorprende, da una perspectiva fresca, que contribuye y brinda otras posibilidades de ir más allá de los ejercicios *necro* planteados desde el desborde.

Al inicio de esta indagación, caractericé los nuevos sentidos pensando en las aportaciones de las mujeres realizadoras de cine documental en México. Sin embargo, atendiendo a que los protagonismos de los documentales están en manos de sujetos más ampliamente femeninos-feminizados – las mujeres y las comunidades – he ampliado la idea de nuevos sentidos y la he redefinido como: los sentidos novedosos y refrescantes que surgen de las prácticas de sujetos que, al no haber ocupado lugares Dominantes de enunciación, permiten novedad desde sus miradas y desde sus voces.

Luego del capítulo 4, en el cual compendí los documentales de las realizadoras en constelaciones de nuevos sentidos desde los documentales de desaparición, feminicidios y extractivismo, hice un ejercicio de integrar los nuevos sentidos a partir de los documentales de

las realizadoras. En el capítulo 5, describí los nuevos sentidos compendiados en esta indagación: nuevos sentidos integradores, nuevos sentidos desde las luchas por la vida, nuevos sentidos desde protagonismos femeninos, nuevos sentidos desde el contexto, nuevos sentidos desde la subjetividad, nuevos sentidos desde las respuestas, nuevos sentidos re-vinculantes, nuevos sentidos desde las mujeres y nuevos sentidos para el cine documental.

En el camino de esta indagación me he preguntado de dónde surgen las prácticas que, desde los sujetos minorizados-feminizados a lo largo de la historia, dotan de nuevos sentidos al contexto yendo más allá de lo que este contexto plantea. A lo largo de esta indagación, he recurrido en diversas ocasiones al concepto que cuerpo-tierra que plantea un continuo vital y que es clave en este camino. El continuo vital cuerpo-tierra propuesto desde el feminismo comunitario territorial (Cabnal, 2010 y 2017), compañeras a quienes agradezco profundamente su existir.

El continuo vital cuerpo-tierra ha nutrido profundamente esta indagación, permitiendo afirmar que: (1) lo *necro* en el neo-liberalismo se dirige a la vida; (2) los cuerpos son parte de la vida y la tierra es parte de la vida; (3) las luchas que defienden los cuerpos y la tierra son luchas por la vida; (4) que la sanación de los cuerpos es vital para la recuperación de la vida y (5) que la sanación de los cuerpos es vital para apoyar las luchas por la vida.

En el capítulo 1 de esta indagación, recogí algunas concepciones de vida desde las aportaciones de Cabnal (2010) y Gago (2019): vida como lo que está vivo, vida como interdependencia, como “ser parte de”; vida como arraigo, desde un cuerpo a un territorio; vida como “lo vivible”, como Dignidad; vida como alegría, vitalidad, como la posibilidad de los placeres y los saberes liberadores; vida como defensa y resguardo de lo común. De acuerdo con Gago (2019): “vida significa una clave vital: envuelve a la vez defensa y resguardo de lo común y producción y ampliación de riqueza compartida” (p. 99).

Al hilo de estas concepciones de vida, me resulta importante aproximarme a la vida, también desde la ciencia. Antonio Cantó (2011) referente en la divulgación científica en español, describe en el texto “Con lo que haya y como se pueda” del libro *La pizarra de Yuri* algunos hechos y condiciones que dieron origen a la vida, así como algunas características de la vida que son relevantes a estos apuntes.

La vida surgió en el planeta Tierra y se desarrolló con unas características específicas. La vida se sustenta en el carbono, particularmente en los aminoácidos y se desarrolló en agua libre y templada, entre un suelo rocoso y una atmósfera fijada, dentro de ciertos parámetros de estabilidad térmica y radiactiva, con un campo magnético y una tectónica de placas correspondiente a una composición geológica que sólo se da en este planeta, bajo azares

evolutivos que le son propios y únicos. Tomando en cuenta todas estas condiciones, la vida parece un fenómeno tanto absurdo como milagroso (Cantó, 2011).

La aparición de un ente organizado tan complejo como la vida desafía el Segundo Principio de la Termodinámica: la entropía. El principio de entropía afirma que un sistema aislado siempre tiende a un grado mayor de desorden conforme pasa el tiempo. Sin embargo, este principio sólo vale para un sistema aislado y para la totalidad del mismo. Si el sistema no está aislado, o si se atiende a una parte de este, a veces se producen “fluctuaciones”. Las fluctuaciones no invalidan el principio de entropía, pero ponen en evidencia que, pueden producirse y de hecho se producen, fenómenos en lo local que no tienden a un mayor grado de desorden, sino a un mayor grado de orden. La vida, es una de esas fluctuaciones que pelean contra la entropía (Cantó, 2011).

Al observar cómo se comporta y evoluciona la vida, se hace evidente, cómo la vida no espera condiciones óptimas para progresar en la dirección adecuada:

No. En vez de eso, apechuga con lo que haya y tira hacia donde puede. Si hay oxígeno, estupendo. Si no, también. Si hay luz solar, magnífico. Si no, también. Si el magnetismo está de tal modo, genial. Si está del revés, también. (...) La vida sigue su camino. ¿Hacia dónde? Hacia la reproducción. Reproducirse una y otra vez es su único objetivo. (Cantó, 2011, p.273)

De la mano de estas ideas, la vida puede entenderse como el camino hacia la reproducción en medio las condiciones óptimas, pero también, en medio de las más complejas. Esta indagación ha planteado muchas de sus elaboraciones a partir de las múltiples separaciones planteadas por la amalgama patriarcal-colonial-capitalista. Navarro (2019) ha afirmado que las dinámicas de separación “son una condición necesaria para garantizar la intervención del flujo del capital en el tejido de la vida” (p. 103). La autora, propone la noción del tejido de la vida, desde el trabajo de Jason Moore. La traducción a la que se recurrió en español de este concepto es trama de la vida, aunque el autor recurrió a *web of life* para referirse a esto: trama-tejido-red de la vida.

De acuerdo con Moore (2020), la idea de trama-tejido-red de la vida, plantea que la naturaleza es un todo, es decir, que la naturaleza somos nosotros y nosotros somos naturaleza. Esto es algo muy cercano a lo que Gago (2019) nombra como ser parte de un cuerpo y ser parte de la tierra. La concepción de Moore es muy importante y es innovadora, colabora con recordar desde la ecología política en medio de este presente, que hemos sido, que somos y que, esperanzadamente seguiremos siendo vida. Al tiempo de reconocer la importancia de estas propuestas desde la academia, me resulta de máxima importancia reconocer que los entendimientos de la vida como un tejido, como una trama o como una red, hacen parte de lo

que las cosmogonías originarias han mantenido presente desde tiempos ancestrales y que en el mundo contemporáneo parecen una novedad. Quizá, lo que es una novedad en medio de este mundo al que estamos atendiendo, es recordar que somos parte de la vida.

Los entendimientos desde la diversidad de grupos originarios que tienen gran valor contemporáneo hablan de que “somos parte” de un todo interconectado y no jerárquico, sino recíproco y en constante interdependencia y movimiento. Estos saberes fueron radicalmente negados a partir de ejercicios patriarcales, colonizadores y capitalistas, reflejados también en la academia que ha separado el conocimiento, a partir de la idea – reforzada por todo esto – de que la vida está separada. En la actualidad y en medio de los graves efectos necro-neoliberales a los que atendemos, estos saberes se posicionan como fundamentales.

Sea que partamos desde la academia, sea que partamos desde los saberes ancestrales, sea que pongamos en conversación ambas perspectivas florecientes, reconociendo las raíces desde las cuales toman forma, lo importante en este tiempo es mantener presente que concebir de nuevo a los seres humanos como parte de la vida y a la vida como un todo en red, es quizá la única forma a partir de la cual podamos como humanidad seguir viviendo.

Un gran ejemplo de los entendimientos cosmogónicos originarios - tan denostados por Occidente, la Ciencia y la Academia -, se presenta en las concepciones a las que Cabnal (2010, 2017) da voz. He presentado en este capítulo algunas de las concepciones que tienen que ver con la red de la vida de las sanadoras ancestrales del feminismo comunitario (Cabnal, 2017). Desde esta propuesta en red, se otorga relevancia a las luchas por la vida en la continuidad cuerpo-tierra. Se reconocen los impactos emocionales, físicos y espirituales que enfrentan las defensoras y comunidades al proteger sus territorios, y se plantea que la sanación en estos ámbitos no solo permite recuperarse, revitalizarse y fortalecerse en medio de la lucha, sino que también se convierte en un acto de reivindicación personal y política que nutre el tejido de la vida.

Desde todas estas aportaciones, es posible cosechar una diversidad de sentidos resguardados al interior de la palabra vida:

Vida como lo que está vivo,

Vida como interdependencia,

Vida como ser parte de,

Vida como arraigo desde un cuerpo a la tierra,

Vida como lo vivible en dignidad,

Vida como alegría, vitalidad,

Vida como defensa y resguardo de lo común,

Vida como buscar su reproducción en medio de las condiciones más difíciles,
Vida como recuperarse, re-vitalizarse y energizarse en medio de los procesos de lucha,
Vida como nutrir la reciprocidad de la red de la vida.

Al nombrar la ética re-vitalizante, me refiero al lugar que nutre las formas de sentir y formas de hacer de subjetividades históricamente minorizadas-feminizadas, las mujeres y las comunidades, que históricamente también han sostenido la vida. Estas formas de sentir y formas de hacer hacen evidente cómo estas subjetividades al haber sostenido históricamente la vida y, al seguir sosteniéndola, mantienen presentes las formas en las que la vida se despliega. Al procurar la vida y estar cerca de ella estas subjetividades la replican.

No diría que estas subjetividades ponen la vida en el centro, diría que sienten y hacen desde la vida, como si lo vital fuera transversal. Estas subjetividades reconocen la importancia de la vida, tienen claro que somos vida, tienen clara la importancia de defender los cuerpos, tienen clara la importancia de defender la tierra y desde todo esto, llevan a cabo acciones re-vitalizantes que permiten recordar que somos vida, que permiten regresar a la vida y que colaboran con regenerar la vida aun en las condiciones más complejas. A todas estas formas de sentir y formas de hacer, nacientes desde estas subjetividades, las considero nutridas desde la ética re-vitalizante y les agradezco todos los caminos que han permitido que sigan construyendo desde la vida.

La ética re-vitalizante no es una ética esencialista, pues tiene que ver con las formas de hacer desplegadas históricamente por diversas subjetividades para sostener la vida. Además, no es una ética deseante, ni surge desde mi concepción individual o desde mi voluntad, esta ética está puesta en marcha y es evidente en las formas de hacer de las mujeres y comunidades retratadas en los documentales por las realizadoras. En los documentales, las mujeres y las comunidades despliegan diversas posibilidades de ir más allá del contexto *necro* y de seguir estando en la vida. De igual modo, florecen diversas formas de defender los cuerpos y la tierra, de defender la vida, aún en los contextos más difíciles. También plantean algunas prácticas que les permiten recuperarse y sanarse para seguir luchando, pero, sobre todo, seguir viviendo.

Las intenciones de esta indagación han girado alrededor de las prácticas de las mujeres documentalistas y de los nuevos sentidos que de ellas surgen. En el camino de cosechar nuevos sentidos desde las prácticas de las mujeres documentalistas, he recogido semillas de esta ética re-vitalizante. A futuro, disfrutaré detallando cómo cada uno de los nuevos sentidos que surgen de los documentales tienen nutrientes re-vitalizantes. También me llamará la atención cosechar nuevos sentidos que, desde otras subjetividades, ponen en práctica formas de sentir y hacer que surgen de esta ética re-vitalizante y que van más allá del desborde generando nuevos sentidos.

Por ahora, me quedo con la satisfacción de haber nombrado esta semilla como reconocimiento y celebración del fundamental trabajo que las mujeres y las comunidades, retratadas por las mujeres documentalistas, ponen en marcha para seguir sosteniendo, procurando y entretejiendo en común ésta nuestra trama-tejido-red de vida.

Aportaciones y devenires posibles de esta indagación

En el apartado anterior, he expuesto los principales frutos cosechados de esta indagación, así como algunas de las semillas que espero sembrar y cultivar en el futuro. En este apartado, realizo un recuento por capítulo de las principales aportaciones de este trabajo, para, al final, señalar algunos caminos artísticos que me gustaría explorar a partir de esta investigación académica.

De la mano de las aportaciones de diversas autoras, en conversación con mi perspectiva, en el capítulo 1 propuse caracterizar este contexto como el México desbordado por el necro-neoliberalismo. El término necro-neoliberalismo, hace referencia a este régimen necro-político que busca beneficios económicos en tiempos de exacerbación neoliberal. El necro-neoliberalismo es un sistema económico-político que busca explotar, expropiar y extraer “el máximo beneficio de” los cuerpos y de la tierra. El desborde, se refiere a la violencia en general, pero en específico al desborde desaparecedor, feminicida y extractivo sobre estos territorios en el presente. A la par de proponer esta lectura amplia e integradora del contexto, he planteado cómo las mujeres con sus prácticas re-vertebran formas de hacer que, en medio de este contexto, son novedosas. Contextualizo dentro de esta novedad, las prácticas de las mujeres documentalistas.

En el capítulo 2, me aproximé a la historia del cine documental en el mundo (incluidas las mujeres) y realicé el ejercicio de recrear la historia del cine documental hecho por mujeres en México. Esto, ha permitido reconocer que, aunque parecían ausentes o habían estado desaparecidas, las mujeres han sido realizadoras de cine documental desde los inicios de la historia del cine en México y a lo largo de toda ella. Una aportación fundamental de este ejercicio fue referirme con detalle a la presencia de las mujeres realizadoras de los años 60 y 70. Así mismo, “incluir” en la historia del cine a las mujeres videastas que, debido al formato video, tampoco habían sido tomadas en cuenta en los recuentos históricos. Esta indagación, ha hecho frente así a la desaparición de las mujeres documentalistas como realizadoras en la historia del cine documental en México, contribuyendo con aseverar esta genealogía.

A lo largo del capítulo 3, rescaté herramientas para analizar el cine documental hecho por mujeres desde posturas teóricas que colaboran con esta intención. La aportación fundamental de este capítulo fue abrir espacio para generar teoría *en conversación con*. A partir de conversaciones con las realizadoras Lucía Gajá, Gabriela D. Ruvalcaba, Ariadna Mogollón y Luna Marán. En estas conversaciones se abordaron temáticas que hacen parte de la teoría coral del cine documental hecho por mujeres desde México, a saber: la importancia que tiene para las mujeres de estar detrás de las cámaras; las formas de narrar que se ponen en marcha desde las realizadoras; el cine y las violencias cinematográficas; cómo romper el privilegio desde el cine documental y la importancia que tiene que las mujeres estén en todos lados de la realización. Es fundamental seguir nutriendo estos ejercicios teóricos corales desde el presente y hacia el futuro.

A la par de presentar el concepto de prácticas y de construir la definición de Nuevos Sentidos, en el capítulo 4 de esta indagación presenté un compendio de 19 documentales realizados por mujeres directoras con relación a las desapariciones, los feminicidios y los ejercicios extractivos. Así mismo, propuse una herramienta para analizar el cine documental hecho por mujeres desde México, el: *análisis documental feminista en términos propios*. Haciendo uso de esta herramienta, analicé los documentales compendiados y estuve al pendiente de rescatar nuevas sensaciones, nuevos sentires, nuevas orientaciones y nuevos significados desde los documentales de las realizadoras. Éste fue un análisis que tuvo tres momentos: al inicio, hice un análisis individual; posteriormente un análisis por constelación de sentido y en el último capítulo presenté un análisis integrador de todos los documentales.

A partir del capítulo 5 de esta indagación, logré hilar una secuencia de nuevos sentidos cosechados a partir del trabajo de las realizadoras. Esto me hace aseverar que esta indagación logró el objetivo que se planteó en un inicio. Desde los documentales de las realizadoras, los nuevos sentidos son: nuevos sentidos integradores, nuevos sentidos desde las luchas por la vida, nuevos sentidos desde protagonismos femeninos, nuevos sentidos desde el contexto, nuevos sentidos desde la subjetividad, nuevos sentidos desde las respuestas, nuevos sentidos re-vinculantes, nuevos sentidos desde las mujeres y nuevos sentidos para el cine documental. A la par de esta cosecha de sentidos, propuse la semilla de la ética re-vitalizante, como lugar desde el que surgen las prácticas que dan lugar a nuevos sentidos.

A futuro, me interesaría que esta indagación pueda transitar desde este formato académico hacia formatos artísticos que permitan democratizarla con audiencias no académicas. De esta manera, he pensado en algunas ideas: hacer, en colaboración con diversas artistas, una serie de dibujos, ilustraciones y collages que le den imagen al desborde necro-

neoliberal en México; realizar piezas audiovisuales que, al tiempo de proyectar imágenes de los documentales de las realizadoras de esta indagación, recurran a paisajes sonoros que hablen de ellas y de sus vidas; realizar una “archiva audiovisual viva” de las documentalistas de esta indagación, hablando de su obra y aportaciones; poner en común un libro foto-poema en donde se presenten imágenes de los documentales de las realizadoras, acompañados de frases poéticas que vengan de ellos; hacer un fanzine con las categorías del “análisis feminista del documental en términos propios”, para que otras mujeres puedan hacer uso de él; hacer la ilustración del árbol de nuevos sentidos que ponga en común los sentidos cosechados por esta indagación. Me imagino desde todas estas propuestas, contribuir con el surgimiento de efectos que, desde el presente, nos re-vitalicen.

Referencias

- Aguilar, Yásnaya (2017). *Compartencia "Lenguas y Cine" en Campamento Audiovisual Itinerante. La Calenda Audiovisual*. <https://soundcloud.com/user-743078971/compartencia-lenguas-y-cine-por-yasnaya-aguilar>
- Alonso, Diana (2025). *Invitan a movilizarse en defensa de las ballenas*. Cruce. <https://cruce.iteso.mx/invitan-a-movilizar-se-en-defensa-de-las-ballenas/>
- ayo, damaly (2007). *I Can Fix It!: A 'Now Art' Project. Racism*. <https://cutt.ly/yritIEoU>
- Barnouw, Erik. (1996). *El documental: Historia y estilo*. Gedisa.
- Bellamy, Adriana. (2019). *Mujeres cineastas: La teoría y la forma filmica*. <https://cutt.ly/TruFOccj>
- Beristain, Natalia. (2019). *Nosotras (Documental)*. El Día Después. <https://www.youtube.com/watch?v=cY5Co07H3Zw>
- Berlanga, Mariana. (2023). *¿Femicidio o feminicidio? Marcela Lagarde y Montserrat Larget: dos visiones complementarias*. Vindictas / Pensadoras Feministas Latinoamericanas.
- Butler, Judith (2017). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Ediciones Paidós.
- Cabnal, Lorena (2017). Tz'at. Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Iximulew-Guatemala. *Ecología política*, (54), 98-102.
- Cabnal, Lorena. (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. En *En feminismos diversos: El feminismo comunitario* (pp. 11-25). ACSUR-Las Segovias.
- Calderón, Alicia. (2014). *Retratos de una búsqueda (Documental)*. Instituto Mexicano de Cinematografía, CONACULTA, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine).
- Calderón, Orianna (2013). *Intervenciones feministas en el cine documental: Conocimientos situados y (auto)representaciones de género en películas de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara* (Tesis de maestría, Universidad de Granada).
- Camou, Teresa. (2021). *Cruz (Documental)*. Producción: Teresa Camou Guerrero, Jenny Mügel.
- Cantó, Antonio (2011). Con lo que haya y como se pueda. Hijas de la Lluvia 05. En *La pizarra de Yuri*. Silente.
- Carreño, María de la Paz. (2006). *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano: Estudio de caso - documentales de María del Carmen de Lara* (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México).

- Carrillo, María Fernanda. (2018). Documental militante desde la práctica feminista. *Revista Arbitrada de Artes Visuales: Tercera Época*, 64-71
- Castillo-Morales, Rodolfo. (2020). Breve historia del género que vio nacer al cine. En *Ideas y experiencias sobre cine documental* (pp. 11-18). DOCSMX.
- Castro, Edgardo. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). (1985). *Elvira Luz Cruz, Pena Máxima* (Dir. Dana Rotberg & Ana Diez Díaz). <https://cutt.ly/Wru2Q3Ym>
- Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). (2015). *La vida toda*. <https://cutt.ly/yr2brNC>
- Chapiro, Jean. (2023). *Hasta encontrarlos* (Documental). Producción: Jean Chapiro en colaboración con César Chiquito.
- Cine Latinoamericano. (2025). *Alejandra Islas*. CineLatinoamericano.org. <https://cutt.ly/Fru2RMxp>
- Cineteca Nacional. (s.f.). *Carmen Toscano Escobedo. Diccionario de Directores de Cine Mexicano*. Cineteca Nacional. <https://cutt.ly/Bru2IAti>
- Colmenares, Martha. (2023). *Seminario Bitácora Metodológica* [Video]. Laboratorio Audiovisual de Investigación Social. YouTube. <https://cutt.ly/kriqWWla>
- Combe, Marie. (2020). *La energía de los pueblos* (Documental). La Sandía Digital. https://www.youtube.com/watch?v=aXlA-2S_uAs
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). (2023). *Violencia feminicida en cifras. América Latina y el Caribe. La prevención de los femicidios: obligación de los Estados y reto persistente en la región*. Boletín 2.
- Comisión Nacional de Búsqueda. (2024). *Contexto general*. Secretaría de Gobernación. <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>
- Comité contra la Desaparición Forzada (CED). (2022, 12 de abril). *Informe del Comité contra la Desaparición Forzada sobre su visita a México al amparo del artículo 33 de la Convención Internacional para la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas por sus Estados Partes* (CED/C/R.9.12). Organización de las Naciones Unidas.
- Corral, Carolina. (2019). *Volverte a ver* (Documental). Amate Films, FOPROCINE, IMCINE.
- Correa, Jacaranda. (2010). *Había una vez* (Documental). Producción: Jacaranda Correa, Cristina Velasco.
- Curiel, Ochy (2013). *La Nación Heterosexual*. Edición Brecha Lésbica y en la frontera.

- De Lara, María del Carmen. (2019). El cine documental mexicano hecho por mujeres. *Fonseca, Journal of Communication*, 18, 13-23. <https://doi.org/10.14201/fjc2019181323>
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia Ya No. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ediciones Cátedra - Recorte.
- De Lauretis, Teresa. (1989). La tecnología del género. En A. M. Bach y M. Roulet (Trad.), *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction* (pp. 1-30). Macmillan Press.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1988). *Mil mesetas*. PRE-TEXTOS,
- El País. (2023, 25 de noviembre). Más de 3.000 asesinadas al año en México: la violencia contra las mujeres se ceba con las más jóvenes. *El País*. <https://cutt.ly/QryYOa5e>
- Espinoza, Gabriela. (2023). *Seminario Bitácora Metodológica* [Video]. Laboratorio Audiovisual de Investigación Social. YouTube. <https://cutt.ly/Vriqnhhe>
- Estrada, Gerardo. (2009, 6 de septiembre). Margarita Suzan Prieto. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2009/09/06/opinion/a04a1cul>
- Fabián, Ingrid Eunice. (2016). *Gente de mar y viento* (Documental). Producción: Ingrid Eunice Fabián González, Jorge Ángel Pérez.
- Farocki, Harun. (2012). *Desconfiar de las imágenes* (1.ª ed.). Caja Negra.
- Federici, Silvia (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de sueños.
- Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM). (2021). *Compendio de Cineastas Contemporáneas*. <https://cutt.ly/7ru2J6on>
- FILMINIST. (s.f.). *Sobre Filminist*. <https://filministfest.com/pages/nuestra-historia>
- Foucault, M. (2004). Las estructuras elementales de la violencia: Contrato y status en la etiología de la violencia. En E. Castro, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores* (pp. 1-30). Universidad Nacional de Quilmes.
- Gago, Verónica. (2019). *La potencia feminista*. Bajo Tierra y Tinta Limón.
- Getino, Alonso. (2018). Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976). *Secuencia*, (101), 232-255
- Giraldo, Reinaldo. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. *Tabula Rasa*, (4), 103-122.
- González, Roberto. (2022). *La desaparición forzada en México: De la represión a la rentabilidad*. Pax México.
- González, Sergio. (2002). *Huesos en el desierto: Los feminicidios de Ciudad Juárez*. Editorial Anagrama.

- Grupo de Investigación Mujeres Documentalistas del 70 al 85. (s.f.). *Filmografía de las documentalistas del 70 al 85*. Documento no publicado.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel (2011). *Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta época de peligro: Palabras para tejernos, resistir y transformar*. *Pez en el árbol*.
- Gutiérrez, Raquel. y Navarro, Mina Lorena. (2019). Producir lo común para sostener y transformar la vida: Algunas reflexiones desde la clave de la interdependencia. *Confluências*, 21(2), 298-324.
- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Hernández, María de los Ángeles, Legorreta, Eugenia, Núñez, Andrea Margarita, Ramos, Dulce María y Sandoval, Diana. (2024). Extractivismo y conflictividad socioambiental: Un balance desde el Observatorio de Conflictos Socioambientales de la IBERO Ciudad de México. En *Alternativas hacia la paz con reconciliación* (pp. 97-112). Universidad Iberoamericana.
- Herrera, Alba. (2015). *Mover un río* (Documental). Tortuga Azul, Conaculta, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Hershfield, Joanne. (2001). La mitad de la pantalla: la mujer en el cine de la época de oro. En García, Gustavo; Maciel, David R. (Coords.) *El cine mexicano a través de la crítica*. (pp. 127-151). UNAM/INCINE /UACJ.
- Hill-Collins, Patricia (1990). *Black Feminist Thought in the Matrix of Domination*. En P. H. Collins (Ed.), *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and Politics of Empowerment* (pp. 221-238). Unwin Hyman.
- Hollinger, Karen. (2012). *Feminist film studies*. Routledge.
- hooks, bell (2015). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Huezo, Tatiana. (2016). *Tempestad* (Documental). Pimienta Films.
- Infobae. (2024). ¿Cuánto ha aumentado el feminicidio en México? Estas son las entidades con más casos en el sexenio de AMLO. *Infobae*. <https://cutt.ly/1ryYXL1A>
- Instituto Mexicano de Cinematografía (s.f.). *Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión*. IMCINE. <https://cutt.ly/Driqx7Wv>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). (2021). *Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares 2021*. SNIEG. Información de interés nacional. <https://cutt.ly/7ryYOQY2>
- Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES). (2019). *Desigualdad en cifras*, 5, Boletín 10.

- Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES). (s.f.). *Muestra de cine ¡Es tiempo de mujeres sin violencia!* Secretaría de las Mujeres. <https://cutt.ly/driqcMMn>
- Jiménez, Ximena (2020). *Recuerdos de un eclipse* (Documental). En co-dirección con Patricio Oseguera.
- Johnston, Claire (1973). *Women's cinema as counter-cinema*. En *Notes on Women's Cinema* (pp. 24–31). SEFT.
- Juhasz, Alexandra y Lebow, Alisa. (2015). *A companion to contemporary documentary film*. Wiley Blackwell.
- L. Gil, Silvia (2018). Vidas vulnerables, feminismo y crisis civilizatoria. En Jordi Solé Blanch y Asun Pié Balaguer (Coords.), *Políticas del sufrimiento y la vulnerabilidad* (pp. 39-53). Icaria.
- L. Gil, Silvia (2021). *Mapas para decir “nosotras” / Política de lo común y proyecto feminista*. Debate Feminista, 62. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2270>
- L. Gil, Silvia. (2022). *Horizontes del feminismo: En un tiempo de crisis y esperanza*. Bajo Tierra.
- L. Gil, Silvia (2023). Cuidados, interdependencia, vulnerabilidad y luchas por la vida: un nuevo paisaje político-filosófico. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 23(2), r2301.
- La Sandía Digital. (s.f.). *Nuestra colectiva*. <https://lasandiadigital.org.mx/>
- Lagarde, Marcela. (2006). *Del femicidio al feminicidio*. Ponencia presentada en el Seminario Internacional "Derecho de las Mujeres a una Vida Libre de Violencias", Bogotá, Colombia, 3-4 de agosto de 2006. Universidad Nacional de Colombia.
- Lanza, Lucía. (2017). *Maricarmen de Lara en la autoría femenina de documentales* (Trabajo de fin de grado inédito, Universidad de Sevilla).
- Lorde, Audre (1979). *Las herramientas del amo, nunca desmontarán la casa del amo*. Comentarios presentados en el “Encuentro personal y político” del Congreso del Segundo Sexo, Nueva York.
- Lugones, María (2008). *Colonialidad y Género. Tabula Rasa*, 9, 73-101. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2270>
- Mandolessi, Silvana. (2022). Introduction—Disappearances in Mexico. En Silvana Mandolessi y Karina Olalde (Eds.), *Disappearances in Mexico: From the ‘dirty war’ to the ‘war on drugs’* (pp. 1-27). Routledge.
- Marán, María (2021). (Entrevista en los anexos).
- Martínez, Ana Isabel (2013). *No quiero decir adiós* (Documental).

- Martínez, Elisa (2019). *Que se quede conmigo tu esencia* (Documental). Directora y productora: Elisa Martínez. <https://www.youtube.com/watch?v=iHH2Lo9zKT8>
- Martínez, Eréndira. (2018). Introducción del texto. En *Mujer Ikoots: Cineastas Indígenas* (pp. 16–33). Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.
- Mayer, Sophie. (2011). Cambiar el mundo film a film. En S. Mayer & E. Oroz (Eds.), *Lo personal es político: Feminismo y documental* (pp. 12-41). Gobierno de Navarra. <https://doi.org/ISBN 978-84-235-3254-4>
- McIntosh, Peggy. (1988). *White privilege: Unpacking the invisible knapsack*. Peace and Freedom.
- MICGénero. (2025). *Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género*. <https://micgenero.com/#>
- Milenio Digital. (2019). *Me Too México: movimiento que nació en EU se extiende al cine, los medios y la academia*. Milenio. <https://cutt.ly/uriiUUBH>
- Millán, Mátgara y Nahmad, Ana. (2022). Pensando el cine de las cineastas contemporáneas. En *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2021* (pp. 107–119). Secretaría de Cultura; Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Millán, Mátgara. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moore, Jason W. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida: Ecología y acumulación de capital* (Trad. María José Castro Lage). Traficantes de Sueños.
- MUAC. (2025). *Sarah Minter: Ojo en rotación, imágenes en movimiento (1981-2015)*. Museo Universitario Arte Contemporáneo. <https://cutt.ly/6riq2C0W>
- Muestra Ceceachero. (2022). *Muestra internacional de cine con perspectiva de género y diversidad sexual*. <https://cutt.ly/Jriq2ybE>
- Navarro, Mina (2019). Una perspectiva socioecológica para pensar el despojo múltiple y las separaciones del capital sobre la vida. En E. Acebrud, G. Barrios García, y D. Pérez Roig (Comps.), *Naturaleza, Territorio y Conflicto en la trama capitalista contemporánea* (pp. 92-106). Extramuros Editorial / Theomai Libros.
- Navarro, Mina Lorena. (2015). *Luchas por lo común: Antagonismo social contra el despojo capitalista de los bienes naturales en México*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- Navarro, Mina Lorena. (2022). Prólogo. En L. Gil, *Horizontes del feminismo en un tiempo de crisis y esperanza* (pp. 31-36). Bajo Tierra.

- Navarro, Mina Lorena. (2023). Luchas en defensa de la vida en contextos de despojo y violencia capitalista en México: un acercamiento desde la producción de lo común. En S. Bastos Amigo y navarro E. Martínez Navarrete (Coords.), *Colonialismo, comunidad y capital. Pensar el despojo, pensar América Latina* (pp. 193-227). Religación Press, Bajo Tierra Ediciones. <https://doi.org/10.46652/religacionpress.15.c14>
- Navarro, Mina Lorena. y Gutiérrez, Raquel. (2018). Claves para pensar la interdependencia desde la ecología y los feminismos. *Bajo el Volcán*, 18(28).
- Nichols, Bill. (2010). *Introduction to documentary* (2nd ed.). Indiana University Press.
- Nichols, Bill. (2013). *Introducción al documental* (2a ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Novaro, María (2023). Presentación. En *Anuario estadístico de cine mexicano 2023* (pp. 9-11). Instituto Mexicano de Cinematografía, Secretaría de Cultura.
- Observatorio de Conflictos Socioambientales (OCSA). (s.f.). Universidad Iberoamericana. México. <https://ocsa.ibero.mx/ocs/>
- Ochoa, María Guadalupe (2013). *La construcción de la memoria: historias del documental mexicano*. CONACULTA.
- OCSA. (2024). *MAPA*. Universidad Iberoamericana. México. <https://ocsa.ibero.mx/mapa/>
- ONU Mujeres, SEGOB y INMUJERES. (2017). *La violencia feminicida en México: Aproximaciones y tendencias 1985-2016*. <https://cutt.ly/WruFxmhn>
- Organización de las Naciones Unidas (ONU). (1993). *Declaración de las Naciones Unidas sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer* (Resolución 48/104). Asamblea General de la ONU, 20 de diciembre de 1993. <https://cutt.ly/eryYN1Rd>
- Oscura, Siboney (2014). El documental mexicano dirigido por mujeres. *Ciencia*, abril-junio 2014. (pp. 44-53).
- Palapa, Fabiola (2024). Bertha Navarro: fui la primera mujer productora y fue complicado en mi época. *La Jornada*. <https://cutt.ly/Uriq7YPY>
- Paley, Marie. (2008). *Capitalismo antidrogas: Una guerra contra el pueblo*. Ediciones Libertad Bajo Palabra.
- Paley, Marie. (2020). *Guerra neoliberal: Desaparición y búsqueda en el norte de México*. Ediciones Libertad Bajo Palabra.
- Pimienta Films. (2016). Sinopsis de *Tempestad*. <https://www.pimientafilms.com/tempestad/>
- Pineda, Esther. (2019). *Cultura femicida: El riesgo de ser mujer en América Latina*. Prometeo Libros.e

- Pineda, Gustavo. (2019). La Corriente del Golfo crea protocolo de atención al acoso y hostigamiento sexual. *Cine Premiere*. <https://cutt.ly/PruFUCBV>
- Ponce, René (2025). *Identifican a mujer sin vida que fue localizada en Tlatelolco*. 88.9 noticias. <https://889noticias.mx/noticias/identifican-a-mujer-sin-vida-que-fue-localizada-en-tlatelolco/>
- Portillo, Lourdes (2001). *Señorita extraviada* (Documental). Producciones Xochitl.
- Quijano, Aníbal. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (p. 246). CLACSO.
- Ramos, Carmen. (1990). Mujeres trabajadoras en el Porfiriato. *Revista Historias*, Número 21, 112-122
- Rea, Daniela (2017). *No sucumbió la eternidad* (Documental). Artegios | Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine).
- Rivera, Mariana (2021). *Flores de la llanura* (Documental). Urdimbre Audiovisual, con el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
- Robledo, Carolina. (2019). Descolonizar el encuentro con la muerte: Hacia una ciencia afectiva en torno a la exhumación de fosas comunes en México. *Abya Yala: Revista sobre Acesso à Justiça e Direitos nas Américas*, 3(1), 140-170.
- Roca, Lourdes. (2021). *Métodos en acción: Estudios sobre documental e investigación social*. Logos Editores.
- Rocha, Martha. (2015). *Historia de las mujeres en México: Visión panorámica de las mujeres durante la Revolución Mexicana*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Rodríguez, Israel. (s.f.). *El Taller de Cine Octubre. Cine militante y feminismo en el México de los años setenta*. Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. http://www.asaeca.org/aactas/rodriguez_israel.pdf
- Rovirosa, José. (1990). *Miradas a la realidad: Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. UNAM.
- Ruvalcaba, Gabriela (2021). (Entrevista en los anexos).
- Salas, Laura (2018). *Juba Wajjin* (Documental). En co-realización con Nicolás Tapia. La Sandía Digital.
- Salazar, Hilda (Coord.). (2022). *Tres experiencias de lucha en tiempos de despojo y resistencia*. Fundación Heinrich Böll Ciudad de México.

- Sánchez, Alejandra (2006). *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas* (Documental). En co-realización con José Antonio Cordero. Producción a cargo de Alejandra Sánchez y Érika Licea.
- Secretaría de Cultura e Instituto Mexicano de Cinematografía. (2020). Mujeres en la cinematografía nacional. En *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2020* (pp. 75-86).
- Segato, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Contrato y status en la etiología de la violencia*. Conferencia presentada en el Curso de Verano sobre Violencia de Género, Universidad Complutense de Madrid.
- Segato, Rita Laura. (2006). La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. En *Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado*. Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Segato, Rita Laura. (2012). *Femigenocidio y feminicidio: Una propuesta de tipificación*. Herramienta Buenos Aires.
- Segato, Rita Laura. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- SENADO. (2023). *Feminicidio. De su conceptualización a la tipificación del delito en México*. Senado de la República.
- Statista. (2024). *Número de víctimas de feminicidio en México de 2015 a 2023*. <https://cutt.ly/jruFbUta>
- Torres, Lilia G. (2020). *Polinizadorxs: Resistencia en la Península de Yucatán* [Documental]. Colectivo Conspiración Audiovisual. <https://www.youtube.com/watch?v=1zzrPod7eAk>
- Torres, Patricia. (2008). *Mujeres detrás de una cámara: una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano*. Nueva Sociedad, (218), 107-121.
- Ugalde, Víctor. (2004). A 10 años del TLC, la década perdida del cine mexicano. *Cinemas d'Amérique Latine*, (12), 92.
- Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Vértiz, Columba. (2021, junio 18). *PoderPrieto, frente anti-racismo en México*. Revista Proceso. <https://cutt.ly/qriiPn74>
- Vivas y Grabando. (2021). *Canal de YouTube de Vivas y Grabando*. YouTube. <https://www.youtube.com/@vivasygrabando/videos>
- Volcánicas (2025). *¿Qué está pasando en Teuchitlán?*. <https://volcanicas.com/que-esta-pasando-en-teuchitlan/>
- Waldman, Diane y Walker, Janet. (1999). *Feminism and documentary*. University of Minnesota Press.

- White, Michael (2023). *Mapas de la práctica narrativa*. Barco Fantasma.
- Williams, Linda. (1993). *Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary*. *Film Quarterly*, 46(3), 9-21. <http://www.jstor.org/stable/1212899>
- Zecchi, Barbara. (2014). *La pantalla sexualizada*. Cátedra.
- Zecchi, Barbara. (Coord.). (2013). *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Zirión, Antonio. (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. Iztapalapa, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78, 45-70.

Anexos

Anexo 1 - Conversaciones: Teoría Coral del Cine Documental hecho por mujeres desde México

A partir de conversaciones con mujeres que hacen cine documental desde el presente mexicano generé en la presente indagación un ejercicio de teoría coral. A continuación, presento las conversaciones¹³² que tuve con las realizadoras Lucía Gajá, Gabriela Ruvalcaba, Ariadna Mogollón y Luna Marán. Debido a sus propuestas cinematográficas, todas ellas son fundamentales para darle vida a este ejercicio coral.

A. Conversación con Lucía Gajá

Trayectoria

- a. Yo soy Lucia Gajá. Tengo 46 años. Nací en la Ciudad de México y he vivido en esta ciudad toda mi vida. Estudié la carrera de Comunicación Gráfica, en lo que entonces era la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Al terminar el primer año me di cuenta de que lo que quería estudiar era cine.
- b. Nací en el seno de una familia con mamá y papá involucrados en el mundo audiovisual. Ya fuera por la parte creativa, como mi papá que es cinefotógrafo. O como mi mamá que estuvo muy pegada al cine, ella estudió Ciencias de la Comunicación, trabajó en la biblioteca del CCC, fue directora de la Cineteca, de TV UNAM y después de la Filmoteca. En la parte audiovisual, veíamos películas, íbamos mucho al cine. Creo que eso alimentó mucho mi interés por hacer cine.
- c. Después de ese año en la ENAP hice un examen para el CUEC y para el CCC. Entré al CUEC, y por descarte, ya no seguí en las siguientes etapas del CCC. A partir de ahí se empieza a formar en mí esa parte artística, creativa y profesional.
- d. Por otro lado, pensando en cómo fui formada: los temas de conversación en mi casa, la claridad humana, los puntos de vista políticos y sociales en los que crecí, sí determinaron sin duda alguna la misión que creo tener dentro de esta profesión, por lo cual creo que la infancia y la adolescencia, la formación, ha tenido que ver mucho en lo que hago. Lo que creo que ahora y desde hace un tiempo se ha fundido, se ha vuelto muy evidente. Lo tenía claro desde que entré a estudiar cine: *lo que hago va junto con pegado con quien soy*.
- e. *El cine es una herramienta que me fascina, me apasiona*. Un lenguaje artístico que me parece muy completo, en el que podemos expresarnos de distintas formas. Lo que me apasiona son *las muchas cosas que podemos decir a través de él*, podemos manifestar nuestras propias formas de ser, de anhelar, de soñar y de crecer.
- f. Soy mamá, tengo un hijo de 12 años en secundaria, lo cual me hace muy feliz. Me hace tener claro el compromiso que tengo desde yo ser mujer y de educar a mi hijo dentro de un espacio responsable y amoroso. Un espacio verdadero, claro y honesto de cómo ser una buena persona, y de las responsabilidades que tiene él al haber nacido hombre,

¹³² Las entrevistas están organizadas por puntos y editadas con el propósito de seleccionar los fragmentos relevantes para el capítulo 3.

como él se identifica hasta ahora. En el mundo al que llega, el momento al que llega: esta situación en la que hemos estado viviendo desde hace algunos años en el país, hablando de la violencia de género, del abuso y del control. Es una prioridad poner esas cosas sobre la mesa y hacerlas evidentes, nombrarlas desde el espacio amoroso y desde la responsabilidad.

¿Cómo te das cuenta, qué pasa, que lo que se te hace evidente al estudiar cine?

¿Qué se haría más posible para ti al estudiar cine?

¿Cómo se te hace evidente que querías estudiar cine?

- a. Todo vino a partir de una negación familiar. Había una contradicción familiar. Había en casa toda una intención de formarnos. A mis papás les tocó el 68, les tocó el 71. Ellos estuvieron involucrados en una Cooperativa que hacía *cine al servicio de la lucha obrera a principios de los 70s*. Crecí junto con los hijos y los amigos de mis papás en ese ambiente. Había esa parte de consciencia y de responsabilidad.
- b. Cuando mi papá se iba a los foros yo lo extrañaba mucho. A veces lo acompañaba y entonces me tenía que pasar todo un día entero en ese foro. Al principio del día me gustaba. Pero después de horas ya estaba cansada y luego decía, *¿cómo les puede gustar hacer esto?* Esto fue como hasta los 10, 11, 12 años. Ya más adelante, en la preparatoria, la que impulsaba ir al cine o a las muestras, la que más hablaba de cine era yo. Estaba fascinada de conocer y ver cine. También tenía esta otra parte de *“pues sí, pero es duro hacerlo”*. Entonces hay una parte de bloqueo y de decir, me encanta ir a las muestras, al cine, a rentar películas, pero *no lo había visto como una posibilidad narrativa*.
- c. Me gustaba mucho el diseño y sentía que era una manera en la que podía elaborar pensamiento artístico y creativo. Hago el examen, entro a la ENAP a comunicación gráfica y me gusta mucho, hago amistades importantes ahí.
- d. *Lo que motiva esta necesidad narrativa más allá, fue el levantamiento zapatista del 94*. Estudié la secu y la prepa en el Madrid con vínculos amistosos muy fuertes, muy sanos. Salí de la preparatoria en verano de 93, y entré a la ENAP en septiembre del 93. Entonces, en enero del 94 me toca a la mitad de este primer año de carrera.
- e. Un mes después de que empieza el levantamiento zapatista me conecto con un grupo al que me invita mi prima Alhelí, la *“Caravana Ricardo Pozas”*. Éste era un grupo de estudiantes de distintos semestres y facultades, incluso de otras escuelas, no solo de la UNAM. Me invita a una de las reuniones que se llevaban a cabo en la facultad de Filosofía y Letras.
A mí al principio me saca mucho de onda la forma del levantamiento, me asustó. No la razón, ni la exigencia, sino la forma, pensar que estábamos en guerra. *Aunque la guerra que vivimos ahora, nada qué ver*. En ese momento eso no nos había tocado. Me duró tres días el susto de la declaración de guerra, de las armas. Luego empiezo a leer, a entender, a fascinarme acerca de lo que estaba pasando.
- f. Me vuelvo súper activa en la caravana. Empezamos a llevar acopios a Chiapas, a hacer cinturones de paz con todo este otro núcleo de amigos y amigas muy fuera de mi mundo. Yo creo que eso *detona mucho la necesidad de asumir lo que yo realmente quería hacer* y dejar de estar negándolo por el susto de lo que personalmente puede implicar hacer cine. Lo que estaba haciendo a través de los colores y el lápiz no estaba llenando mi expectativa de *poder sacar mis inquietudes como yo quería*.
- g. Hago el examen al CUEC y al CCC diciendo a ver si entro. No recuerdo si mi plan era seguir en la carrera. Me aceptan en el CUEC. Entro a la escuela en un momento en el que llevaba seis meses muy metida en el rollo zapatista, muy comprometida y *pensando que a través del cine o del video podía yo colaborar*.

Trayectoria: Desde el CUEC hasta Mi vida adentro

- a. *Mi primer corto documental se llama La realidad* y es sobre la comunidad de “La realidad”. La primera conexión fundamental fue enfrentarme conmigo. Usar el cine para lo que en ese momento era lo más importante para mí.
- b. Cuando entro a la escuela, Iván Trujillo nos daba unas clases de cine documental increíbles en donde sin duda contacto con el documental social. Vemos películas de Santiago Álvarez, de Patricio Guzmán. Yo ya había visto *La batalla de Chile*, la analizamos profundamente en la escuela. Veo un documental de Barbara Coppel que me cambia el mundo: *Harlan County*. Veo el documental de Barbara Trent que hace: *Panama Deception*. También veo otro cortito que se llama *Glass* de Bern Hans Tra. Empiezo a conectar y entender que esta es la herramienta que quiero usar. Esta veracidad, esta contundencia de lo que significa el testimonio, filmar una experiencia que está sucediendo en ese momento o un recuerdo de algo que sucedió y se vuelve a narrar en ese momento. Todo esto me vuela la cabeza, ahí conecto y digo: “*esto es lo que estoy buscando*”.
- c. Ahí yo no pensaba en el cine documental, pensaba mucho más en el cine de ficción. Me fascinaba el cine social de Ken Loach, un director inglés que hace ficción realista. Gran parte de su trabajo tiene que ver con las clases sociales en Inglaterra, el trabajo, este sistema inglés tan duro y cruel, y cómo envuelve a parte de su sociedad. Venía de estar encantada con él. Se me van a venir más pelis que me conectan con eso, con lo social. La mayoría de ellos, pues sí, hombres. La mayoría de los que filmaban. Entré al CUEC con referencias más masculinas. Hasta después empiezo a entrar más en un mundo femenino. A Agnes Vardá no la conocía antes de entrar a la escuela.
- d. Entonces conecto esta herramienta del cine, con esta parte de: “puedo hacer esto”. Yo fui la única de mi generación que salió con más tendencia al cine documental.
- e. Así, conecto todo con las clases de Iván y por otro lado, en nuestra clase de realización, había que escoger un tema para nuestro primer reportaje. Lo que nos pedían era que fuera un reportaje, acotado, fácil, algo sencillo, “filmar lo que tienes cerca”. Yo te estoy hablando de que yo llevaba año y medio realmente involucrada con Chiapas. Mis amigos, mi novio, participaban ahí. Dentro del mismo grupo de la caravana empecé a encontrar a colegas que estaban en lo mismo: *¿cómo usar el cine como una herramienta social?*
- f. Yo estoy totalmente determinada a hacer mi corto, pero hay un problema: es en Chiapas, no me quieren dejar ir, que por qué hasta allá, que por qué así. No me quieren prestar el equipo de la escuela “*¿por qué te quieres ir a hacer eso?* Si lo que necesitamos ahorita es que aprendas a narrar y eso lo puedes hacer en la tiendita de la esquina”.
- g. Yo ya estaba con mi proyecto. *Mi proyecto se centraba en las mujeres zapatistas* y en los niños zapatistas. No se centraba en la milicia, ni en el Subcomandante Marcos; mi proyecto se centraba en las mujeres, en las bases de apoyo. Esto lo conecto directamente con una de las imágenes más impresionantes que he visto en mi vida. Al ser parte de la caravana, fui de quienes ayudamos como sociedad civil, como seguridad en la primera convención democrática en verano del 94. A mí me tocó estar abajo del templete durante horas junto con otras compañeras y compañeros. *Lo más impresionante fue ver desfilar a las mujeres zapatistas con sus palos*. En vez de rifles, palos. Había algunos hombres y algunos niños, pero *había muchas mujeres, eso me impresionó muchísimo*.
- h. Esa imagen fue justo antes de entrar a la escuela de cine. Esa imagen se me quedó clavada. Me daba cuenta de lo que escuchaba en las comunidades, de lo que hablaban las y los zapatistas: las bases son importantísimas. Es muy importante el trabajo de las

mujeres y de quienes se quedaban en las comunidades haciendo toda esta base. Planteo mi proyecto y me dicen, “no ¿por qué te quieres ir hasta allá?”

- i. Entonces me gano una rifa en Liverpool (nota al pie). Me fui con mi mamá a hacer unas compras y llené un papelito. A los dos meses, el día de mi cumpleaños salió publicado el concurso: ¡Me gané una lanita en Liverpool para gastar ahí! Lo primero que hago es ir y comprarme una cámara. Me compro una cámara de video, para lo cual mi papá me asesora y me acompaña. Fue cuando el *High 8* empezaba a ser importante y útil. Encargamos una cámara *High 8*, una cámara de foto fija y tocaba conseguir el micrófono. Pero ahí es cuando digo: “ya tengo la cámara”.
- h. Logro que me presten un micrófono inalámbrico en la escuela y *me voy dos meses*. Aprovecho las vacaciones de diciembre y enero y me voy. Ya no como parte activa de la caravana, sino como yo, que quiero hacer una película y que quiero pensar en eso y conocer más a las personas. Yo me quedo ahí y hago unas relaciones entrañables con algunas familias, con algunos niños.
- i. Mi compañero que hizo la foto, Carlos Aguilera. Él llega a principios de enero. Estuvimos filmando varios días, ya después se regresó. Yo me quedo filmando un momento más. Ahí es donde hay otro parteaguas importantísimo, en donde tomo consciencia del cine como una posibilidad de mi vida para hacer cosas: *yo ya no me quería regresar*; yo ya me quería quedar ahí.
- j. Me acuerdo de que tuve una plática con Herman Bellinhausen muy bonita en la que me dijo: a qué te vas a quedar aquí, tú aquí no sirves. Estuvo muy bien que te quedaras aquí estos meses, que estuvieras conociendo a las compañeras; que hicieras tu corto. Tu mundo no es éste, tu realidad no es ésta. Tú tienes que irte a donde perteneces, a hacer las cosas que quieres hacer, con la complicidad que has hecho aquí y con el entendimiento y los sentimientos que has formado aquí. *Lo que tienes que hacer es que tu mundo, ese mundo, sea mejor*.
- k. La verdad es que me ayudó muchísimo. Yo ya no quería volver. Llevaba dos meses durmiendo en una hamaca. Cosas a las que no estaba acostumbrada. Al nacer en un lugar en donde formas mucho más parte de un sistema consumista y capitalista como es nuestra sociedad, enfrentarme con eso sí me costó mucho trabajo. Al regresar ya no quería nada, quería tirar todo lo que tenía en mi cuarto. Entré en un momento de conflicto muy fuerte. Yo estaba enojada con las cosas que teníamos. Yo ya quería deshacerme de todo y mi mamá me puso en un lugar de decir: “*lo que tienes que encontrar es un centro, todo esto que tenemos me lo he trabajado, nadie nos lo regaló, es producto de una vida laboral mía que tú tienes que apreciar*”.
- l. De alguna manera fue conciliar estos dos mundos. Agradezco haber podido hacer ese corto. Agradezco mucho haber podido estar en la escuela, que fue un pivote para sacar todo esto. Yo era la única de mi generación y de la escuela que en ese momento estaba tan *metida en el zapatismo y que estaba tan comprometida en lo social* y que mis temas eran eso, hablaba de esto y yo lo que quería hacer era eso. Había cosas que tenía en común con mis compañeros y otras cosas que no.
- m. Se vuelve muy contundente, se vuelve muy importante para mí *entender que esto es una responsabilidad*. Esto te lo digo desde mi punto de vista. Sin duda aprecio y me gusta el cine como mero entretenimiento. Creo que el cine es un mundo donde se pueden explorar muchísimas narrativas. Pero *desde mi compromiso, sí, ahí en lo social nació*. Encontrar esta identidad a partir de este formato.
- n. Cuando salgo de la escuela me pasa otra cosa importantísima. Me toca la huelga del 99 en mi último semestre, cuando ya teníamos que filmar. Yo logro filmar, saco mi película de la escuela, y me voy a editar a otro lado. Acabo mi tesis, que es una ficción, y un año después me fui a *San Antonio de los Baños en Cuba*.

Mi vida adentro

Estar en Cuba con gente similar

- a. Me fui a estudiar un par de meses en el taller Documental Santiago Álvarez, en donde yo ya traía el proyecto de hacer *Mi vida adentro*, solamente en la imaginación. No tenía idea ni de cómo, ni qué, ya estaba desarrollando, ya había investigado, ya sabía por qué lo quería hacer, pero no tenía idea de a quién iba a filmar, ni cómo iba a filmarlo. Me voy a Cuba y conozco a gente de todo el mundo hispanoparlante y de América Latina. *Hay la necesidad de pensar cine, ver cine, hacer cine con una responsabilidad social.* Lo que no me pasó en el CUEC, me pasa ahí: me encuentro con personas que piensan lo mismo o parecido, que nos gustan las mismas películas, que *pensamos que el cine documental es lo máximo y que además se puede hacer con una causa social.*
- b. Regreso a México y sigo desarrollando *Mi vida adentro*. Hago *Mi vida adentro*, se vuelve una cosa importantísima y al mismo tiempo muy contradictoria. Conectando todo esto, creo que el cine ha sido un elemento para salirme de mis zonas de confort, poder salirme de las realidades en las que nací, en las que vivo. Eso me pasó con Chiapas y eso me pasó luego con *Mi vida adentro*.
- c. Me voy hasta allá, es irme a meter a las prisiones gringas. Yo nunca había entrado a una cárcel. Me voy hasta allá a entrar en una situación judicial muy densa, poco permisiva, muy dura. Me empiezo a meter en esta realidad de esta mujer, de la protagonista: Rosa Estela, que es una mujer encarcelada, privada de su vida. *Y yo sin realmente poder hacer mucho, más que contar su historia.*
- d. Esto se empieza a volver contradictorio con la otra parte que viene en la labor que hacemos, que es el reconocimiento. Empezar a ganar premios, empezar a viajar, a ir a festivales, empezar a ser mucho más visible. Por un lado, mi vida profesional empieza a crecer. Mi trabajo empieza a tener más renombre. Me doy cuenta de que esto es a partir de una situación en donde mi protagonista está presa.
- e. Esto tiene que ver con Chiapas. No es que yo haya hecho el corto y ya luego se haya todo arreglado. *Yo me voy de ahí y ese lugar se queda igual, con mucha pobreza, con mucha desigualdad, con una guerra encima.* Luego hago *Mi vida adentro*, me toca ser testigo de un juicio, pero nuevamente, mi protagonista se queda ahí. *La que se va, la que sale, soy yo. ¿Qué puedo hacer?, ¿cómo hago para trabajar esta situación?*
- f. Hacía mí el éxito, el reconocimiento, qué importante es tu película, qué valiente eres, qué bárbara. Contra “*sí, pero la protagonista está presa*”. Ahí me pasa algo distinto, *adquirí un compromiso extra al contar la historia* que es acompañar a Rosa, y estar ahí para *lo que empieza a pasar* a partir de la exhibición de la película.
- g. Son *caminos de responsabilidad* que para mí se han ido sumando o adquiriendo a partir de cómo las películas se extienden. Las películas no se quedan nada más en lo que filmamos, se han extendido como una responsabilidad de vida. ~~Cuando hago Batallas íntimas otra vez.~~ Esto es lo interesante del cine documental o del cine de ficción cuando abordan estas situaciones sociales.

Batallas íntimas

- a. En *Batallas íntimas* es abordar relaciones de violencia, tiene que ver con: “vamos a ir a buscar y conocer a estas mujeres que *quieran hablar acerca de sus relaciones de violencia*”. Cuando hago esa película en la que me tardo un rato, la filmo con un hijo chiquito durante años: *buscando mujeres, hablando con ellas, escuchándolas.* Bien fuerte, *desde un lugar* cuando ellas me contaban su historia. Yo iba con mi bebé, con mi marido, él me ayudaba a hacer la cámara. Nuestra situación era distinta, *yo estando emocional, económica, psicológica y físicamente en un lugar muy distinto del que*

estaban o habían estado ellas desde las historias que me contaban. Ahí hay una confrontación muy fuerte, tenía muy clara la *desigualdad de posición*.

- b. De ahí se me empieza a volver importante la necesidad de horizontalidad. La necesidad de *hablar de conversaciones y no de entrevistas*. El tú me escuchas y yo te cuento y también el yo te escucho y tú me cuentas. ~~Esto es lo que hace que entre a estudiar prácticas narrativas.~~ Es una experiencia de vida importantísima cuando empiezo a mostrarla, cuando *empiezo a entender lo que las mujeres me decían después de ver la película*. Pude constatar la terrible realidad de que todo mundo ha pasado por alguna situación de algún tipo de violencia. Muchas mujeres viven tipos de violencia como los que están documentados en la película, y de hombres que también crecieron en lugares violentos, de haber visto y haber vivido violencia de parte de sus padres. Toda una gama que se manifestó a partir de las personas que ven en la película.
- c. Ahí hay otra cosa que se hace evidente y que puedo nombrar. Cuando estamos hablando de cine documental, *no solamente estamos contando la historia de las mujeres, de las protagonistas, sino de muchas personas que se pueden ver reflejadas en estas mismas historias*. Entonces *las formas se han vuelto una responsabilidad muy grande*. El respeto, la forma en la que se ponen las palabras, no es nada más el testimonio o la historia de tus protagonistas, sino de quien se va a identificar con eso, de personas que pueden resonar con esto.
- d. Ha sido importante también ver cómo *Mi vida adentro* y *Batallas íntimas* se han vuelto un objeto de estudio. Me parece que el ámbito académico es fundamental, y que estas dos películas se hayan insertado ahí ha sido muy importante. Que se muestren para sensibilizar, para hablar sobre el tema, para poner la discusión sobre la mesa, para *dejar de invisibilizar*. *Batallas Íntimas es una película dura a partir de la palabra*, pero la pueden ver niños y adolescentes. *Comunicar a través del cine estos temas importantes, serios, duros es muy importante*.
- e. Lo último tremendo que ha pasado ha sido la liberación de Rosa. Es toda una larguísima historia, pero sin duda, *todo comenzó en la película y en cómo fue documentado el juicio* y haberlo expuesto de esa manera y haber creado otra cara de Rosa más allá de lo que se mostraba en el juicio. Esto es algo de lo que estoy muy orgullosa, de *quienes creyeron en la inocencia de Rosa a partir de ahí*. Eso fue algo muy importante para poner sobre la mesa lo que estos contenidos pueden hacer.
- f. Yo diría que esto tiene que ver con la opción de pensar en lo que nos es importante y en poder darle esa importancia. Acercarnos a personas a quienes le parece importante esa historia, y quizá poder colaborar con gente que está pasando por estas situaciones. En una entrevista que nos hicieron juntas, ella dijo: si no hubieran filmado mi historia, se hubiera perdido en el sistema como las miles historias de mujeres que hay, que se pierden. Al exponer esta historia, no se perdió entre los archivos y el sistema, no fue una más. Ojalá y eso se pudiera hacer por todas. En este caso adquiere un valor importante *que un documento como una película contribuya con una verdad*, con que se haga justicia. Todo esto ha fortalecido mucho la intención de porqué quería hacer cine, de por qué estudiar cine, por qué pensé que a partir de estas películas podía ejercer mi vida dentro de lo que quiero y me gusta hacer.

¿Por qué dirías que es importante que un cuerpo que se reconoce como mujer, dirija un documental?

Cuerpo de mujer directora

- a. Ayer estaba viajando, de regreso en el avión empecé a ver noticias y videos de la marcha de ayer. Empecé a ver estos videos tremendos de cómo nos presentan los medios. Entonces se me activó algo. Llevo un tiempo pensando en cómo mis referentes más importantes en el arte, hasta hace algunos años, han sido masculinos. Efectivamente de unos años para acá *todo se ha abierto más, una empieza a investigar*.
- b. A excepción de mi primer trabajo de La Realidad, todo al inicio de mi carrera tuvo que ver con personajes masculinos, todo mi primer trabajo fue sobre hombres. En lo personal, mis referentes masculinos en lo familiar y desde la amistad, han sido muy responsables, amorosos, respetuosos. Mis trabajos escolares de ficción fueron *protagonizados por hombres*, mi corto de primero, mi corto de segundo. Mi tesis es protagonizada por hombres, aunque hay una co-protagonista mujer; pero mis tres personajes principales fueron hombres y he pensado mucho en eso. Creo que esto tiene que ver con el cariño que le tengo a mis referentes masculinos: a mi papá, a mi hermano, a mis amigos, a los hombres que me cuidaron, respetaron, quisieron.
- c. Justo después *me vuelco hacia el trabajo con mujeres*. El referente más importante femenino es y ha sido mi mamá, sin duda alguna; mis abuelas maternas y paternas también. Desde un lugar de independencia, de mucho amor por una misma, de mucho trabajo por tener lo que queremos tener, por responsabilizarnos de nuestros actos, por ser independientes.
- d. *¿Cómo balancear esto de que históricamente, sin duda alguna, el lugar de la mujer ha sido relegado, ha sido violentado, ha sido usado, ha sido comercializado, ha sido invisibilizado? ¿Cómo contar eso que se tiene que contar en conversación con mi experiencia personal?* En donde mis referentes masculinos son muy fuertes y en donde lo masculino en mi vida me ha dado mucho, lo femenino también. Está balanceado. Estoy en un lugar en el que los dos lados han sido muy importantes. Al mismo tiempo, estar parada en este lugar de esta lucha de cómo nos representan y cómo nos representamos.
- e. Lo primero que pensé es: “pero esto no tiene que ver con todas. No todas las mujeres somos madres”. Tal vez, la capacidad de poder ser madres, la fuerza que tenemos como mujeres, al tener la capacidad de, si queremos, engendrar una vida en nuestro cuerpo.
- f. *¿En qué momento el mundo se volvió un mundo de hombres?, ¿Cuándo pasó eso?, ¿Por qué de la forma en la que ha pasado?, ¿Por qué no ha evolucionado?* Tal vez eso puede estar conectado con una responsabilidad de acompañarnos como mujeres.

Hablando de los feminicidios.

Hoy vi un tweet de la exdirectora de la oficina de filmaciones en Afganistán.

- g. Creo que esta lucha es de los dos lados, si no hay un entendimiento por parte del otro género, de que la única forma de erradicar la violencia contra las mujeres, es hacerlo juntas.
- h. Son muy importantes las luchas que emprendemos, las luchas que decidimos hacer y *la manera en la que pensamos en que nuestras voces se pueden escuchar*. Está la que decide ir a pintar la barda, está la que decide hacer una película, está la que decide poner un albergue para perros, la que decide cuidar a su mamá y a su abuela, está la que decide tener un hijo como madre soltera porque tiene la fuerza de engendrar vida, en fin. Creo que cada una tenemos nuestras luchas desde distintos lugares.
Hablando concretamente del cine no me quiero poner en un lugar de si somos más sensibles o no, si podemos transmitir más emoción o no.
- i. Las personas somos expertas en nuestras vidas. *Una mujer narrando a otras mujeres narra desde un lugar conocido*, desde un lugar en donde nos podemos identificar, un

lugar que podemos tal vez conocer, aunque nuestras historias sean muy distintas. Voltar la narrativa que ha habido en la gran mayoría de las películas, de la televisión, se ha narrado a la mujer desde un lugar de cosificación, desde un rol, desde un deber ser.

- j. Algo que llevamos mucho tiempo trabajando es romper con estos roles y estos estereotipos. En el cine *los roles que tienen las mujeres son no protagonistas*, son estereotipados: el hombre que salva a la mujer, la mujer que se dedica a su casa, la madre devota, la prostituta, la loca.

Creo que lo que puede ser muy interesante y absolutamente necesario es preguntarnos *¿qué hay detrás de estas formas de ser, hacer, estar?* ~~¿cuáles son estas historias?~~

Si me estuvieras preguntando por cine de ficción, sería más fácil para mí responder esta pregunta. Lo tengo clarísimo en la narrativa ficcionada, en esto del estereotipo. *En el cine documental no sé, no lo tengo muy claro.*

- k. Tal vez el sentido de la *responsabilidad de continuar las historias*, de *relacionarnos con nuestras protagonistas*, de *seguir escribiéndonos* con ellas. Si te hablo de mi cine, de lo que yo hago, sí siento que tengo un énfasis en la metáfora muy fuerte. Tengo una necesidad de poner a la par el sentimiento con una metáfora; lo que puede ser el símbolo y la interpretación del símbolo. Desde mí, se ha vuelto un absoluto compromiso de vida desde la entraña, desde el cariño, desde el amor, conectado con mi solidaridad y sororidad de ser mujer con otras mujeres. Esta *necesidad de contarnos más*.

- l. Cómo surge *Mi vida adentro*. Al principio era un proyecto sobre hombres mexicanos con pena de muerte en Estados Unidos, esa es la primera idea. Al estar investigando, buscando, leyendo, en el año 2000 vi que había cero noticias sobre mujeres, cero noticias, cero visibilidades: ¿estaban presas?, ¿había mujeres? Eso fue lo que me hizo hacer *Mi vida adentro*:

No voy a hablar de hombres, voy a *hablar de las mujeres porque de ellas nadie está hablando*. Estas historias no las estoy viendo, no las estoy leyendo, no las estoy escuchando y estoy segura de que hay, no es porque no haya mujeres, sí hay, ¿dónde están? hay que encontrarlas. Eso detonó la necesidad en mí de hablar de las mujeres y de contar estas historias.

- m. En *Batallas íntimas* no están los hombres diciendo: “pobrecito de mí, es que nadie me entendía. Diciéndolo desde un lugar...” Filmé algunas terapias de Gendes con hombres hablando sobre su violencia. Quería entender qué les pasa, cuáles son sus historias, porqué violentan a sus parejas. No, aquí no son ni otros hombres, ni los maridos.

Aquí son ellas las que van a hablar; son sus historias, desde su punto de vista. ~~No voy a poner a un hombre que contradiga estas historias, no voy a poner al esposo diciendo perdón en la película cuando no se lo dijo en la vida real. Esto no quiere decir que no puede haber todo un trabajo de reconocer las violencias y trabajar para dejar de hacer eso. Eso no quiere decir que muchos hombres que son violentos y han violentado, sufrieron violencia, eso está. Este espacio era para ellas.~~

- n. Creo que es *hablar desde las mujeres sin que los hombres tengan que hablar de las mujeres*. Sin que lo masculino tenga que reivindicar, refrendar, hablar, adjetivar, valorar lo que dicen las mujeres, sino que ese espacio se construya desde ellas mismas. En *Batallas íntimas* los únicos dos hombres que hablan lo hacen reconociendo la violencia y al patriarcado desde su masculinidad. Son lugares en los que ellos acompañan. No están a la par. No hay que escuchar al otro lado. No, esto ha pasado

siempre: darle crédito al testimonio de una mujer, a partir de que el hombre le da valor. De que la institución creada por el hombre, le da valor. Para mí era importante esto.

- o. Igual está narrada la historia de Rosa, Rosa hablando de ella misma. Su mamá hablando de ella. Esta película nueva es eso, es todavía más, profundiza más. Está el abogado que hizo todo lo que hizo. Están las abogadas. Esta película ronda alrededor de la emoción de Rosa, del sentimiento, de su poder restaurativo, de sus valores, herramientas.
- p. Es el patriarcado que ha ido aplastando y ha querido silenciar.
Creo que nosotras estamos haciendo un trabajo bien fuerte por *levantar estas historias, por estar por encima de la imposición patriarcal de la narrativa. Por ahí podría estar esta respuesta.*

John Grierson – Ruby Grierson

- a. Desde hace muchísimos años he sido muy fan de John Grierson, de quien le puso documental al cine documental de origen escocés y luego nacionalizado inglés. Él, junto con un grupo de hombres empezaron en los años 30 todo un movimiento desde el documental en Inglaterra, un movimiento visibilizando a la clase obrera. La clase obrera era quien más iba al cine y nunca se veía representada.
- b. Hace muy poco descubrí que John Grierson tenía una hermana, Ruby Grierson, que era documentalista, era productora, directora *¿tú crees que la mencionan en los libros de historia del cine documental?* No está, no está mencionada.
- c. He encontrado artículos hechos por mujeres jóvenes que dijeron *¿de ella por qué no hablan?*, vamos a escribir. Hay una tesis y unos artículos, pero cero nombrada. Me puse a buscar quién era y me pareció fantástica, super interesante. Ésta es una más de todas estas historias: la esposa que en realidad era la que escribía, la asistente que en realidad era la que pintaba. ~~Como cuando las mujeres comenzaron a ser doctoras y los hombres dijeron no, se regresan a ser enfermeras.~~
- d. Hay una cosa que históricamente ha jalado a las mujeres de sus posiciones laborales importantes, hemos sido jaladas para abajo. Las que intentaron estar a la cabeza fueron relegadas. Esto hasta hace muy poco, con todo este asunto de la igualdad de género, de la paridad en el trabajo, hasta apenas muy poco, esto ha entrado en un lugar de ley y de discusión y se ha vuelto más difícil perpetuar el “no hay mujeres”.
Esto ha sido una lucha de las mujeres.
- e. De mujeres que están y han estado en las cabezas directivas, que han peleado por estas cosas. Queremos la igualdad, queremos los mismos trabajos, queremos llegar a los mismos puestos...
¿Por qué se asume que la mujer quiere replicar el modo patriarcal? de lo laboral, de lo artístico, de la empresa. ~~No es un hombre, pero es una mujer que va a replicar el mismo sistema, las mismas ideas, las mismas conclusiones.~~ Hay luz aquí, la lucha va por hacerlo distinto, por hacerlo de otra manera.

Personajes Masculinos

- a. Con relación a los personajes masculinos, acaban de hacer una serie en la que dirigí algunos capítulos. Se llama *No fue mi culpa*, está en Star+. Es una serie sobre violencia de género, feminicidios, violación. Está escrita por mujeres, con perspectiva femenina bastante fuerte. Fuimos directoras, fotógrafas mujeres. Algo que traje a la mesa leyendo los guiones es que todos los hombres eran malos: el violador, el asesino, el policía malo, el hermano, etc. Para mí fue importante decir que necesitamos encontrar figuras masculinas resilientes en cada capítulo. El novio que ayuda a la novia después de que

la violaron, que la ayuda, que está ahí. El amigo que la ayuda a levantar una denuncia. Tiene que haber hombres empáticos, hombres solidarios. Esto es algo que falta mucho. Ver a los hombres desde otros lugares, no desde el macho, no desde el bruto, no desde el alcohólico, sino desde la empatía, la sensibilidad. Creo que eso falta muchísimo. Es cómo las mujeres retratamos, narramos, entrevistamos a los hombres y a las mujeres es distinto, nuestra forma de hacerlo es distinta.

- b. Sensibilizar a la figura masculina en la pantalla es algo que falta muchísimo y que puede contribuir a una nueva narrativa. No solamente en el cómo nos narramos las mujeres, sino cómo narramos las mujeres a los hombres.

El resumen de esta entrevista en clave poética-política, fue compartido con Lucía Gajá para que construyera la voz en off del retrato audiovisual para el compendio de cineastas contemporáneas del FICM. La pieza audiovisual resultante está disponible en: https://youtu.be/z72TnZmvDE0?si=skOZsWN_2V6kNh7p

B. Conversación con Gabriela D. Ruvalcaba

¿Quién eres? – trayectoria

- a. Mi nombre es Gabriela Domínguez Ruvalcaba, soy documentalista. Me dedico a hacer películas y videos cortos donde pueda *expresar temas que son relevantes para mí y para el momento en el que me encuentro; me gusta aprovechar el trayecto, el vehículo audiovisual, para entenderme también.*
- b. Creo que todo lo que he hecho viene cargado de una *búsqueda personal* en referencia a donde estoy y desde dónde estoy mirando. Me planteo muchas preguntas en el camino, que tienen que ver con el lugar en el que yo estoy, con el lugar desde el que estoy haciendo. Creo que eso me hace ubicarme en un lugar que habla de una mirada feminista, en el sentido de *cuidar las formas*, de tomar mucho en cuenta *las subjetividades y las historias*.
- c. Parto de historias únicas y de ahí ver cómo pueden atravesar las situaciones y los grandes temas. *Me gusta esquivar los grandes temas e ir a las historias pequeñas, encontrar los hilos* que hablen sobre este gran tema. Desde este lugar me podría ubicar en una forma de trabajar cercana a los feminismos, pero mis temas no son feministas. Creo que tiene que ver más con *las formas*.
- d. Algo que se repite en la mayoría de mis trabajos tiene que ver con *desde dónde yo puedo contar un encuentro* con esas realidades. Hay algo que atraviesa lo que me interesa y tiene que ver con poner mi atención en cómo se desarrollan ciertos temas a lo largo del tiempo: sí, la memoria y los recuerdos, pero ver de dónde vienen los temas, es decir, tratar de entender los temas en la complejidad *dentro del tiempo*. Es desde ahí donde puedo ver. Desde ahí me interesa ver.

Proyectos

- a. Mi primer largometraje es la Danza del Hipocampo. Pero quiero ir un poquito atrás para contar una parte de lo que desde un principio me ha llamado.
- b. Mi tesis de carrera fue un cortometraje documental sobre la llegada de los musulmanes a San Cristóbal de las Casas y la manera en la que se ha esparcido el Islam entre comunidades indígenas.
- c. Luego hice un documental que también tiene que ver con San Cristóbal, pero más con mi historia personal y la memoria: *La danza del hipocampo*, mi primer largometraje. Este documental tiene que ver con cómo es que siempre estamos siendo contados a

través de nuestros recuerdos y qué pasa en nuestro cerebro a nivel neurológico, qué sucede con los procesos mentales y las conexiones sinápticas y su conexión con el ser, con el espíritu. Todo a través de material de archivo.

- d. Luego me enfoqué mucho en trabajar desde piezas de videodanza. Mi motivación principal de haberme metido en estas formas del cuerpo y del movimiento, tenía que ver con saber cómo hacían las y los bailarines para improvisar ¿de dónde viene ese impulso? Parecía que el movimiento viene de un lugar de muy dentro, el deseo, de permitir que el deseo se exprese a través del cuerpo. Eso me llamaba mucho y empecé a querer conocer más sobre las formas de trabajo de las y los bailarines. Así me empecé a meter en videodanza el tema fue el cuerpo y su relación con este deseo, impulso, lo que motiva.
- e. Llevada por esta misma idea del movimiento, empecé a pensar y a involucrarme con el caminar y el tiempo. El tiempo como devenir. El tema filosófico ¿qué es el tiempo? algo que sucede y que es imposible detenerlo, sucede mientras una trata de explicarlo. Entender cómo el tiempo sucede y cómo en ese tiempo una va caminando. Empecé a entrar en temas del caminar.
- f. En el caminar se me cruzó otro tema que tenía que ver con las resistencias. Investigando sobre este tema del caminar y al volver a San Cristóbal, al regresar a este lugar en donde la cuestión social estaba ferviente, empecé a involucrarme en el tema de las resistencias. Hice un corto que tenía que ver con las formas de caminar, caminar a contrapelo o las formas de caminar en subidas. De alguna manera haciendo la analogía de caminar con el corazón por delante ¿cómo subir una montaña? Todas estas ideas de resistencia, de movimiento, de danza, de caminar, se vertieron en un corto: *La comunidad del oído atento*.
- g. *Las pastoras* es el documental en el que estoy trabajando y que también ha venido caminando, literalmente vino del caminar. Se está mezclando con una sensación constante que he tenido de ver lo que ha pasado alrededor de mi mundo. Ha habido enfrentamientos entre algunas personas que pertenecen a comunidades indígenas y que han sido violentadas con la realidad de San Cristóbal. Ver el lugar en el que las personas de la ciudad, Caletos, seguimos sin encontrarnos con las comunidades de pueblos originarios: vivimos en el mismo territorio, pero no nos logramos entender o encontrar. Las pastoras se están volviendo un encuentro entre mi mirada y ese lugar que es un poco inaccesible: el lugar que tiene que ver con una utopía, con un anhelo o un recuerdo de un tiempo, de una forma de relacionarse con la naturaleza, con el territorio, con el tiempo. Por ahí estoy en el proceso de entender eso.
- h. Y luego están las migrantes, las mujeres migrantes, las mujeres que migran. Es un documental que habla sobre el territorio de la frontera. El territorio y las historias de las mujeres a quienes atraviesa la migración. Y cómo esto se relaciona con un territorio en el que hay violencia, pero también hay abundancia, tierra fértil, agua. Ver cómo todo esto converge en un mismo territorio. Ver cómo estas personas se ven afectadas y cómo ellas tienen efecto en el paisaje y el territorio. Este es el trayecto de los temas que me han tocado y que yo he buscado también.

Te haré la pregunta por el cómo, o por las formas. Hablas de formas y hablas de preguntas, más que de temas.

Andre editorialización: Te interesa ver las historias únicas y cómo éstas atraviesan los grandes temas ¿Cómo ha sido importante para tí narrar, contar, presentar estas historias únicas en tu trabajo? Me hablas del Islam en las comunidades indígenas en San Cristóbal, me hablas de la Memoria, de tu trayectoria personal en *La danza del hipocampo*. Me hablas de estas

videodanzas que entrecruzan el cuerpo y el movimiento, ¿de dónde viene el impulso?, ¿cómo el cuerpo permite expresar el deseo? Me hablas de la relación entre el caminar y el tiempo. Entre lo que sucede y es imposible de detener. Me hablas de las resistencias y de cómo caminamos de subida, de cómo caminamos con el corazón por delante. Me hablas de comunidades que tienen el oído atento, del anhelo que hay en las relaciones con la naturaleza, con el territorio, con el tiempo, a partir de ellas que vienen del caminar: las pastoras, las migrantes. *¿Qué formas dirías que has tenido en todos estos trabajos? ¿Qué ha sido importante para ti al narrar esto?, ¿cuál es tu relación con las personas, las imágenes que presentas, los sonidos que acompañan a las imágenes, cómo te relacionas con las personas y lugares que conoces?*

Formas

- a. Creo que hay ~~algo que es~~ una constante que es: encontrar un lugar *desde personajes femeninos*. En todos los documentales o las historias, son ellas, las mujeres quienes me interpelan. Son las historias, los cuerpos de ellas quienes me han lanzado preguntas de mí misma y de mi propio lugar. Del entenderme en relación a los temas y las historias, entenderme a través de ellas.
- b. Con relación a las imágenes y a los sonidos que busco, diría que tienen que ver con una *curiosidad de lo pequeño. Un reconocimiento de las cosas que no vemos*. Encontrarme en las cosas y en las *historias más sutiles, en las no vistas, las historias de no éxito*. No son historias de mujeres que estén logrando algo, sino que todas están en proceso. No son historias de mujeres que están consiguiendo cosas grandes. Hay algo que parece que siempre está en la tierra, en lo terrenal. No sé si eso es algo que busco o es el quéhacer del documentalista. *Encontrar en esas historias individuales y simples lo trascendente*. En donde resuena con algo más grande. Por eso digo que los *grandes temas están vistos a través de estas historias pequeñas*.
- c. Hablando de cómo me relaciono con ellas y con los lugares, definitivamente me da más confianza y me encuentro con más confianza cuando puedo vincularme con. ~~Es la primera vez que hago documentales donde hay personajes que son quienes guían la historia. No soy yo quien guía, son las historias de ellas.~~ Ellas me atraviesan, son personas con las que he hecho vínculos más allá de la película; son personas que me importan, que sé que estoy nada más en un momento de su vida. En esas relaciones más cercanas, en esas historias pequeñas puedo encontrarme sin pretensiones, con honestidad. *Las historias me llegan*, me siento en un lugar desde donde puedo hablar cuando puedo *contar lo que a mí me ha atravesado en relación a aquello de lo que hablo*. Cuando la experiencia del tema o de las personas resuena conmigo en algo.
- d. Para mí el documental es el *relato de esos encuentros*. El relato desde donde yo estoy, lo que en ese momento para mí está resonando y el momento en dónde están ellas, las mujeres con las que comparto estos momentos y hacemos películas. Desde ahí puedo sentir que lo que hago tiene un sentido, porque para mí ese vínculo tiene un sentido, entonces lo puedo compartir en una película. *Es el encuentro, lo que voy descubriendo que me motiva a hacer una película.* Poder contar eso que estaba sucediendo en el territorio, en la vida, en las emociones, en los personajes, en mí. Las imágenes y los sonidos están filtrados por esa experiencia del estar, del encuentro con ese lugar, esas personas. No podría ser de otra manera, lo hago consciente, lo hago presente en las imágenes, en los sonidos. No esconder esa parte, esa mirada, ese encuentro, sino al

contrario, hacerlo evidente. Así, *esto de hacer evidente el encuentro, se vuelve una forma*.

- e. Con las pastoras está habiendo *una voz, una mirada que habla de esos encuentros*, presento el encuentro de manera literal. No es una voz de quién sabe quién hablando sobre esto, quiero que se vea que es un encuentro; así, hago muy evidente de dónde vengo yo, cuál es mi pasado y porqué lo estoy viendo así. Con las mujeres que migran lo hago presente, haciendo una relación entre las historias de ellas y lo que yo veo en el territorio. Esto es algo que a mí me motiva mucho.

La autoría.

- a. A lo mejor esto podría llamarse “lo autoral”, ~~supongo que podría llamarse así~~; no me gusta la palabra autoral, pero la uso para decir que es mi forma. Si no, todo el tiempo tendría que hacer documentales de autorrepresentación. Así más bien, *para poder ver algo, tengo que decir quién es esta persona que está viendo. Entonces es autoral desde que lo estoy nombrando desde mi subjetividad*.
- b. Pero cada vez quisiera que fuera menos autoral porque no es sólo mi mirada, sino que es una mirada compartida. Quizá *hablar desde una subjetividad con mirada compartida si termina siendo un estilo*. Hablar desde una subjetividad, de en qué momento estoy yo ahora y porque lo estoy nombrando yo así. O porqué lo miro así o lo escucho así.
- c. Hay algo que me incomoda de lo autoral que se nombra así. Lo autoral ha sido nombrado por *todo un sistema que impone jerarquías*, por eso me incomoda. Pero tampoco puedo dejar de nombrarlo porque reconozco que en mi trabajo hay una dirección, podría decirse, una autoría. Sin embargo, ésta no busca repetir, no quiere repetir esquemas jerárquicos en los que yo no quisiera entrar. Por eso lo pongo así, no me gusta, me siento incómoda, pero *reconozco mi mirada ¿cómo dar lugar o espacio al todo?* ¿a las personas con las que comparto el momento del encuentro, los lugares, a ellas como quienes están prestando-compartiendo las historias, al equipo de producción?; todo esto es al final siempre compartido.

Comentario Andrea: Medio vamos entrando en materia. Me gustaría hacerte un resumen. Porque así lo siento como tal. Aunque no necesariamente hayamos agotado las preguntas, o pasado por ahí. Me gustaría hacerte este resumen y ponerlo en conversación con el siguiente planteamiento: Mi indagación surge, cuando me entero de que por primera vez en la historia del cine mexicano se reconoce a una mujer como mejor directora de cine. Tatiana Huezo recibió el Ariel en 2017 y pensé “¿2017? ¿cuánto lleva la historia del cine en México? ¿es por primera vez que una mujer, que nos es otorgado un premio como mejor directora?” Es algo que me sorprendió muchísimo. Sé que esto es algo en lo que no mucha gente repara, pero que por ahí surge este interés mío, hablando de esto que nos interesa o nos implica en aquello que creamos. Y creo que me gustaría hacerte este resumen, manteniendo presente la pregunta *¿por qué es importante que las miradas o las voces de las mujeres narren historias?*

Editorialización Andrea:

Documentalista, videos, películas, cortos y largos

Desde ahí expreso temas que son relevantes para mí

Que hablan del momento en el que me encuentro

De mis búsquedas personales

Que hablan desde donde estoy mirando, desde donde hago las cosas

Hay sido una mirada que cuida las formas, que cuida las subjetividades
¿Cómo las historias únicas, atraviesan los grandes temas?
San Cristóbal, el Islam en las comunidades indígenas
La danza del hipocampo

¿Cuál es la relación entre el cuerpo y el movimiento?
¿De dónde viene el impulso para movernos?
¿Cómo el cuerpo permite expresar el deseo?
¿Cómo se relacionan el caminar y el tiempo?
Caminar de subida
Caminar con el corazón por delante
Seguir caminando... las comunidades del oído atento

Ellas, que vienen desde el caminar
Lograr encuentros entre mi mirada y otras formas de relación
con la naturaleza, con el territorio, con el tiempo

Como ellas que caminan a través de los territorios atravesados por la migración
En todas las historias que he narrado, hay cuerpos de ellas
Desde ahí lanzo preguntas que me hablan de mí misma
Hacer esto me permite entenderme a partir de ellas

Preguntas que hablan de mi propio lugar
Diría que quiero reconocer aquello que es pequeño
Las historias sutiles, las historias no vistas,
Las historias que son del proceso
Historias que siempre están en lo terrenal, en la tierra
En donde lo individual y lo simple se cruza con aquello

Las relaciones de confianza
Los vínculos que se hacen con honestidad
Me interesa contar lo que
mí me atraviesa cuando sus experiencias y las mías resuenan

Diría que el documental es el relato de esos encuentros.
El encuentro es lo que me motiva

Que los vínculos que se generan desde el documental, me llenan de sentido
Poder contar mis experiencias y desde ahí generar las imágenes y sonidos
Todo lo que sucede en el territorio, en la vida, en los personajes, en mí
Me interesa evidenciar el encuentro
Narrando de dónde vengo yo, de dónde vienen ellas
Diría que mi trabajo no es autoral
Diría que busco en mi trabajo una mirada que deje de repetir esquemas que imponen jerarquías

Una mirada compartida

¿Por qué dirías, Gaby que es importante que un cuerpo de mujer narre?

- a. De lo que estabas leyendo, me resonó. Me cayó el veinte. Hay una parte de mí que se ha sentido, en algunos momentos, se ha sentido no vista: en relaciones, en la familia. Así, en mi trabajo, en mi pasión, en lo que le da sentido a parte de mi vida, *busco hacerme ver*. Uso esta herramienta, este lenguaje para decir aquí estoy también: esta que habla aquí soy yo. Quizás pocas veces ví a mujeres que se hicieran ver.
- b. Mi historia de cinéfila no empezó de niña. Me vinculé con el cine cuando tenía más idea, más edad. *No vengo de una familia de gente que trabaje en cuestiones de arte*. Mi historia es como la de muchas personas: desde un lugar donde se muestra mucho menos el trabajo importante de mujeres. Las historias que tengo cercanas de mujeres son las de mi mamá y las de mi abuelita que fueron exitosas en sus casas. Lograban reunir a la familia en lo más íntimo y de casa, pero *no recuerdo tener o conocer mujeres con un lugar en la historia*. Mis maestras eran esas mujeres. Mi maestra de historia de México fue de las pocas mujeres que me emocionaba escucharla porque ella sabía mucho y hablaba con un vocabulario extenso e interesante. Tengo *pocas referencias de mujeres que tuvieran un peso en la historia y mucho menos en el cine*. Yo al cine lo tenía metido entre la televisión y las películas que llegaban al cine, de lo menos, lo menos. De la masa que llegaba aquí, de lo gringo, de las películas del canal 5, yo creo que nunca ví una película dirigida por una mujer en nuestra historia de cultura cinematográfica popular. No había para mí esas cosas.
- c. Creo que es importante compartir, con las jóvenes, con las niñas, compartirles que *hay lugares a los que se pueden llegar para hacer y contar*, no desde los grandes temas, sino desde lo pequeño, desde lo cercano. Se puede contar desde lo que estamos, desde lo que somos, desde lo que nos ha tocado vivir. *Y esto es importante, es importante para quien me rodea*, para quienes puedo ser una inspiración, un ejemplo, una referencia: hay historias que también se pueden contar, que también se cuentan desde estos otros lugares. No es querer cambiar el mundo, es compartir con la gente más cercana. Si tratando de ser ese referente de las personas cercanas se hace una diferencia, eso sería algo increíble. *Sentir que las mujeres pueden hablar y decir lo que quieren hacer*, decir lo que piensan, no esperar a que alguien más lo haga.

Comentario Andrea. Me imagino que has tenido la oportunidad de vincularte con otras mujeres que hacen documental en diferentes contextos en los que pueden coincidir. Si pudieras pensar en la historia mundial del cine, en las documentalistas históricas. Si pudieras mencionar algunas mujeres documentalistas que admires. Si puedes mencionar algunas mexicanas, que te vengan, de mujeres documentalistas históricas o a quienes te hayas encontrado recientemente. Al final, si conoces mujeres directoras que están haciendo documental acerca de desapariciones, despojos territoriales o feminicidios.

Mujeres Cineastas

Chantal Akerman

- a. De la primerita que me vino de la historia del cine es Chantal Akerman, una mujer de la historia del cine mundial que es contemporánea, falleció hace dos o tres años. Tiene una película de la que me acuerdo mucho. La historia se llama xxxx; es a través de cartas que le manda a su mamá cuando viene a vivir a Estados Unidos y va contando de sus primeras impresiones de la ciudad y a la vez tiene un encuentro con su mamá a través de cartas.

Maya Deren

- b. Pensé en Maya Deren que es videoartista. Ella me interesó mucho desde el principio por la manera en la que construye esos mundos interiores, del inconsciente, de los sueños, de la poesía, las imágenes poéticas y no narrativas, sino evocativas.

Albertina Carry

- c. Y luego pienso también en una mujer directora argentina, que se llama Albertina Carry. Cuando vi su película me transgredió ¿qué es esto? Se fue por un lugar muy transgresor: contó algo de su vida, de su historia, pero a través de un personaje de ficción; esto me atrajo mucho. ~~Eso a nivel mundial.~~

Tatiana Huezo

- d. Del cine nacional pienso en Tatiana Huezo, sobre todo viendo su última película, que ya no es documental. Tiene una manera de abordar la realidad muy cercana a como hace el documental. Esta historia está basada en su investigación y demás, esta historia está pasando en el momento en el que estoy hablando esto, es lo que te deja más fría, es muy fuerte. Tatiana Huezo sería una. Desde *La tempestad* y desde una anterior, un coro xxx que me gusta mucho.

Cristiane Burkhard

- e. Otra mexicana que puedo pensar, bueno, que trabaja aquí en México es Cristiane Burkhard. Además de que compartimos amistad, me identifico con ella en el deseo de “hacer cosas fuera de” no usa el cine para lo que está hecho, en una pantalla, en una historia lineal. Está haciendo una película, pero de la película editó un libro e hizo una videoinstalación. Tiene la búsqueda de encontrar otras formas de hacer cine sin repetir la fórmula, abriendo la experiencia cinematográfica a otras formas.

Lucía Gajá

- f. A Lucía Gajá también la pondría dentro de las mujeres documentalistas que reconozco y que vi su trabajo y me gusta. Sobre todo, en la de *Mi vida adentro*, me gustó mucho saber que es una historia contada por alguna mujer.

Medhin Tewolde

- g. Está Medhin Tewolde de Tamaulipas, pero vive en San Cris. Hizo esta película que se llama *Negra*, a partir de ahí se está reconociendo, se está metiendo mucho en el cine de temas afrodescendientes, en temas que tienen que ver con la negritud de su ser. Además, habla desde la primera persona, tiene muchas cosas con las que me identifico. Compartimos este territorio, es muy interesante ver otras miradas desde el mismo lugar; está buscando encontrar sus propias formas con un impulso bello.

Tania Hernández

- h. Te diría alguien más, Tania Hernández me gusta mucho un trabajo que hizo, esta peli que se llama *Titixe*; me gustó mucho también. El docu que hizo es sobre la historia de su abuelo y la relación con la tierra. Me gustó esa sensibilidad, la forma de narrar una cosa tan íntima, un momento con su familia muy íntimo y cómo eso lo vincula con la tierra y eso lo hizo muy universal. Es muy bonita su historia.

Alicia Calderón y Daniela Rea

- i. De mujeres que trabajen con el tema de desapariciones, feminicidios. Estoy pensando en Alicia Calderón, que hizo una película documental de desaparición, *Retratos de una búsqueda*. Ah bueno, claro, Daniela Rea, de *Periodistas de a pie*, que también hizo un documental de desapariciones que se llama *No sucumbió la eternidad*. ~~Tomé este taller que dio en prácticas narrativas, dio un taller de documentación y yo nunca la había escuchado. Es la primera vez que la escucho hablar y me quedé así como enganchada.~~

Paola Villanueva

- j. Paola Villanueva, que es de Guadalajara e hizo un documental que se llama *Mientras se espera*. Ella trabaja mucho como productora y lo que le llaman *fixer*, que es así como de todo.

Melisa Elizondo

- k. Que hizo el documental de *El Sembrador* aquí en Chiapas. Es súper linda, ella está haciendo un documental sobre feminicidios en el Estado de México, la película se llama *El camino es un hilo rojo*. Lo está produciendo Erika, la que fue mi productora de *La danza del hipocampo*. Documental *Coral* que habla acerca de lo que significa habitar un cuerpo de mujer en el estado de México. Algunos de sus documentales son: *Los hilos que nos tejen* acerca de un pueblo Ñu Saavi; *Remover el corazón* acerca del sismo y lo que se removió en San Gregorio Atlapulco, Xochimilco.

Otilia Portillo

- l. Otilia Portillo es otra documentalista que tiene un documental muy bonito que se llama *Los pajareros* o *Las pajareras* que lo produce No ficción y es sobre migración, vista desde las aves migratorias; está bien bonito. Ando ahí también tras sus huesos, si produjeran o distribuyeran alguna de mis películas estaría bien chido porque sí tienen muy buenos contactos, están muy metidas y conocen a mucha gente.

Comentario de Andrea. De las que entrevisté, se llama Ariadna Mogollón. Ella es venezolana, produce y estuvo viviendo en Guelatao con Luna un rato, ahora está viviendo en Hidalgo. Ella ya me había mencionado a Ángeles Cruz, a Sandra Luz Barroso, a Tania Hernández, Luna Marán, Medhin Tewolde, Elena Pardo (videoarte). Hay unas chicas de una casa productora y distribuidora que me mencionaron que se llama No Ficción.

Productora

- m. Es la productora de Elena Fortes (directora de *Ambulante*) y Daniela Alatorre (programadora de Morelia). No sé si se nombran feministas, en realidad es de las productoras más chidas porque tienen todas las relaciones del mundo. Produjeron *Familia de media noche* un documental sobre las ambulancias que trabajan en la noche, que salió en Netflix. Hicieron otro documental que es de un director Ruiz Palacios *Una película de policías*. No es exclusivo de películas feministas. Produjeron *Vivos* de AyWeiWei, este artista super famoso. Apoyan proyectos en desarrollo, pero apoyan proyectos ya hechos.

Daniela Latorre

- n. Daniela Latorre dirigió ahí su primera película, yo la identifiqué más como productora y como programadora. Elena Fortes es productora, no es directora. Las del *crew* de la casa productora todas son mujeres. Programadoras, productoras, todas son mujeres. Eso está interesante porque seguramente sus formas serán otras.

Ximena Cuevas

- o. Estaría interesante ver cómo lo mira Ximena Cuevas, hija de este pintor Cuevas: “*si tu no te hiciste artista, pues... no sé qué estás pensando, porque la tienes muy fácil*”, pero aun así en esa facilidad de “*yo tengo mi lugar porque lo heredé*”, seguramente le ha costado un montón. Aparte tiró por el camino del video arte, porque el cine nunca le interesó; además ella es abiertamente lesbiana, ella tiene sus formas, sus resistencias: no irse por el camino abierto, fácil. Así como Maricarmen y todas ellas, ella debe tener toda otra historia, todo otro lugar.

Comentarios de Andrea. A lo mejor ellas se salieron de los festivales para poder ser directoras. Si nos tardamos las dos horas. Pues muchísimas gracias, Gaby, qué linda eres. A ti gracias, me haces ver cosas. Me haces descubrir mis *issues*.

Dijiste, no se si estás sean mis propias dificultades. Justo con Mónica Mayer hablábamos de esto que las mujeres no nos reconocemos como artistas, ni como creadoras, ni como nada. Y que justo cuesta mucho trabajo nombrarnos, decir SOY ESTO y lo hago así. Pero lo que dijiste, a lo mejor el documental es una manera de encontrar mi lugar en el mundo. Si eso lo extendemos a todas las mujeres artistas o a todas las mujeres que no hemos estado como sujetos de la historia, pues es muy fuerte, porque a todas nos ha pasado que no está nuestro lugar en el mundo, que no tenemos voz. Eso que dijiste que “puede ser muy personal”, que dijiste, “ha sido mi manera de ir encontrando lugar”, pues es justo a lo que todas deberíamos de poder tener acceso: poder encontrar nuestra voz y nuestro lugar en el mundo más allá de ser hombres o ser mujeres. Pero si vivimos en un momento en el mundo, en el 2022 en donde nos sigue costando mucho a las mujeres tener un lugar. Y no digas a las mujeres indígenas, a las mujeres afro.

Escribir una historia amplia de las mujeres cineastas sería increíble. Mencionarla a ella y a todas las videastas. En un taller de video que tomé, mencionaron mucho a las videastas mexicanas, Ximena era bastante reconocida. Lo que pienso es que el video se presentó como una posible arena para las mujeres para poder crear historias... en este caso desde el video, solo que el video fue minorizado “ah no, tú haces video”, es como “ah no, tu haces documental, lo que hay que hacer es ficción”.

Sí, “tú no haces grandes producciones, no diriges a cientos, tú solo diriges tu *crew* chiquito de cinco”.

C. Conversación con Ariadna Mogollón

¿Quién eres? - trayectoria

- a. Mi nombre es Ariadna Mogollón, soy venezolana, hago cine desde hace por lo menos 20 años. Siempre con un enfoque en el cine documental, por un interés personal, he trabajado en ficción. Pero tengo interés en el documental. Más allá de que sienta que *la frontera entre documental y ficción* es una frontera imaginaria, como la frontera de los países.
- b. En Venezuela trabajé con diversos directores hombres. En Venezuela fundé la Asociación Nacional de Documentalistas Venezolanos y La conjura audiovisual que tiene su contraparte aquí en México.
- c. En México tengo viviendo 3 años. Llegué justamente para dar un taller de cine documental con enfoque feminista. Desarrollé el proyecto JEQO que es un proyecto de espacio de aprendizaje desterritorializado y descentralizado para personas que se asumen como mujeres. Ha ido mutando. La idea es que ese proyecto mute. La primera vez sucedió en Guelatao; ahora trataremos de que suceda en Hidalgo.
- d. Después fueron saliendo cosas y me fui quedando. Aquí en México vamos a estrenar *Tolvanera*; lo dirige Ángel Mendoza. Un documental sobre la historia del ejido El Bajío, al norte de Sonora, en donde se encuentra la empresa minera Penmont, de los dueños del Palacio de Hierro. Baillères invadió las tierras de este ejido. Durante más de 10 años ha extraído. Narra la lucha de este ejido en contra de Baillères. También en México he trabajado más con directoras que se asumen como mujeres. Estoy trabajando con Tania Hernández Velazco, que hizo *Titixe*, con quien estamos rodando su segundo

largometraje. Vamos a empezar a rodar un corto con varias de las participantes de JEQO en Tijuana con un apoyo que ofreció Netflix y Ambulante. Eso es más o menos en lo que ando. Es más o menos lo que hago.

- e. También escribo y creo que es lo que más me apasiona. En el cine me dedico más a la producción. Ahora desarrollo un proyecto como directora para rodar a finales del 2022. Quiero empezar a migrar, a dirigir que también tiene que ver con el proceso de escritura, con mi proceso creativo. Eso es más o menos quien soy y lo que hago.
- 1. Experiencias distintas *¿Qué experiencias distintas, si pudieras pensar en escenas concretas, puedes hablar entre estar en producciones dirigidas por hombres y estar en producciones dirigidas por una mujer?*

Narraciones personales, internas de las mujeres

- a. Creo que la diferencia que veo ~~con respecto a mi trabajo con hombres y mujeres~~ desde la producción quizás pasa por las narrativas, por el interés de lo que se va a narrar. Siento que las narrativas tienen que ver con *algo más personal*, con poner la experiencia propia de lo que implica ser mujer, de lo que implica ser hermane, de lo que implica la familia, de lo que implica el territorio. Las narrativas de lo que yo estoy viendo del cine que están realizando las personas que se asumen como mujeres, va más por ahí, *algo que tiene que ver más con la experiencia propia*. Pero la experiencia propia a un nivel de profundidad interna, como una cosa muy interna y muy profunda.
- b. Siento que *las narrativas masculinas, son un poco más externas*, tienen que ver más con el mundo exterior. Tolvanera parte de algo personal que le sucede al director, pero es una historia externa en cuanto a la búsqueda: la historia está afuera, él va y se acerca a la historia y retoma. Siento que *hay algo en el cine de las personas que se asumen como mujeres, muy de la interioridad*. Creo que eso es algo importante.
- c. Yo me llevo muy bien con los varones, trabajo muy bien con ellos. A nivel creativo trabajar con directores varones ha estado muy bien.
- d. Siento que *la industria del cine no está libre de violencia*. Aunque sea un *crew* de personas que se asumen como mujeres. Creo que *la violencia en este mundo es bastante transversal*: las relaciones son violentas. No creo que las relaciones entre las personas que se asumen como mujeres *per se*, estén libres de esta violencia. No creo que dentro de los *crew* que son solamente mujeres, las relaciones no sean violentas.
- e. Hay una industria y las personas que hacemos cine, *nos hemos formado en esta violencia cinematográfica*, esa violencia está. En ese sentido, la chamba no es solo de las personas que se asumen como mujeres, o de las personas disidentes del sistema de género *creo que la chamba es de todes, de hombres, mujeres y disidentes*. Creo que todes tenemos que hacer un trabajo por una responsabilidad de *re-pensar y resignificar la violencia dentro de la industria cinematográfica*. Esta conversación la he tenido tanto con varones, como con mujeres y con personas disidentes del sistema género.

¿Por qué te está resultando relevante hacer la transición de producción a dirección?, ¿qué de relevante ves en esta migración?

- a. Cuando uno ve el grueso de la industria cinematográfica, las mujeres estamos, sobre todo, en puestos de producción y no de producción ejecutiva, que es en donde se maneja dinero, en donde se definen estrategias de películas, en donde se decide. Quien produce de forma ejecutiva es quien tiene los derechos y es dueño de la película.
- b. *Las mujeres dentro de la industria estamos en roles... "resolutivos"*. Creo que justamente tiene mucho que ver con esta *forma cultural* que hemos tenido de división de géneros, en donde las mujeres resolvemos, y tenemos una capacidad aprendida y

adquirida a nivel cultural, para *solucionar un montón de cosas*. La producción justamente es eso: *la producción hace que sea posible la creación cinematográfica*; hace que todo el aparato industrial empiece a andar. Así sea un aparato de rodaje muy pequeño, hay una necesidad de puesta en marcha de ese aparato. Creo que si hacemos una estadística, *en el espacio de la producción, que pone en marcha ese aparato, la mayoría son personas que se asumen como mujeres*.

- c. Yo tengo una necesidad personal de dejar eso. *Una necesidad de dejar de hacer posibles las ideas de otras personas y poder empezar a producir mi propia idea*. Empezar a decir: esto es posible. Esto no tiene tanto que ver con haber trabajado con hombres o haber trabajado con mujeres, *tiene que ver con el tema de haber crecido y haber sido socializada como mujer*. En donde siempre estás al servicio de otras personas, sean hombres o mujeres, estás al servicio siempre. Esta migración tiene que ver con esta necesidad de estar al servicio de mí misma y de mi espacio creativo. Evidentemente, la palabra migrar no la uso de manera fortuita. Así como hay una migración geográfica hacia México, también hay una *migración creativa en pasar de producir a pasar a dirigir*.
- d. A mí me costaría mucho no producir mi propia película, delegar esa tarea de que te resuelvan. La resolución de mi película es algo que no tengo muy claro porque justamente ahí hay un problema político. *Delegar mucho en otra persona, es un tema político*, muchas veces se asume desde la dirección la necesidad de un espacio creativo absoluto. Esto es algo que ~~no tengo claro y que~~ es una reflexión muy constante para mí en este momento.

Hablas de “dejar de estar al servicio de otros y estar al servicio de lo mío”, eso hablaría de esta migración creativa ¿qué se haría más posible al dejar de estar al servicio de otras producciones y estar al servicio de lo tuyo?

- e. Hay una cosa en la producción cinematográfica: esta disponibilidad inmediata, la disponibilidad 24/7 al estar en una película. Esa disponibilidad 24/7 hace que todo el proceso creativo esté dispuesto para que la película en la que estás suceda. *Yo creo que la producción es un proceso creativo también*; siempre pensamos que la producción es una cosa muy práctica y yo creo que no. Justamente cuando se produce *hay que tener mucha creatividad, sobre todo cuando se realizan documentales*. Implica la resolución de un montón de conflictos, un montón de cosas, hacer que se haga posible. Si no tenemos capacidad imaginativa, no podemos hacer que ese proceso creativo suceda.
- f. Si una está pensando en generar un proceso creativo propio, dirigiendo, pero tienes que estar 24/7 disponible para otro proceso creativo, el proceso creativo propio tiene que detenerse. No te puedes sentar a escribir, no puedes sentarte a ver una película que quieres tener como referencia, o hacer lecturas, cuando estás en un rodaje de 10 horas y luego tienes que llegar a producir lo siguiente. O tienes “días libres” y en esos “días libres” estás produciendo lo que hace falta para los próximos rodajes.
- g. Claro, la industria cinematográfica es muy grande, pero las películas que nosotros hacemos son muy pequeñas, nuestros crews ~~que tenemos~~ son muy chiquitos, el nivel de demanda físico y mental es muy alto. Esto pasa por la necesidad particular de poder decir: necesito tiempo de sentarme a ver, a leer y a escribir, para poder hacer una película. *Creo que ese espacio, para las personas que se asumen como mujeres, es muy limitado*. Es un espacio creativo limitado.

- h. Si un hombre dice estoy escribiendo, se cierra la puerta y es poco probable que alguien la vaya a tocar. Pero que una mujer diga estoy escribiendo: toc, toc, “ven que hay que hacer un montón de cosas”. No solamente el mundo exterior, nosotras mismas, el mundo interno, cuando una está escribiendo estás: “tengo que hacer esto, tengo que pagar esto”. Hay ~~como~~ *una estructura de organización que no te deja* y que nosotras tampoco la dejamos, es como un estira y encoje. Es como la producción, en donde estás todo el tiempo pendiente de muchas cosas y de que esas cosas sucedan.

¿Qué encuentras como apuesta desde el transfeminismo y porqué se ha hecho importante para ti?

- a. Mi primer conflicto es con la palabra feminista. Siento que esta cosa de que *el sujeto del feminismo sea la mujer*, a mí me genera mucha contradicción. Si seguimos pensando que el sujeto feminista son las mujeres y además biológicamente mujeres, me genera un problema, una contradicción política. No creo que biológicamente podamos decir que alguien es mujer o que una persona es hombre. Creo que hay una parte importante del feminismo, en donde no me siento identificada, que es la parte biologicista, en donde se hace una demarcación ya no por género, sino por sexo. En donde se asume que hay un sexo y que las personas nacen con un sexo determinado. Esto me genera un distanciamiento.
- b. Para mí es muy importante *dejar de pensar en lo binario*. Llevando eso al cine y pensando en la industria cinematográfica, siento que hay algo muy binario en esto del cine hecho por mujeres.
- c. El pensamiento transfeminista diluye el binarismo. Que el sistema sexo-género se pueda diluir, habla de que luego podemos diluir eso en la vida y en las acciones concretas, en las representaciones. Si podemos empezar a diluir el sistema de género, es posible crear *nuevas semánticas*, una nueva forma de relacionarnos y una nueva forma de narrar. Eso para mí es muy importante. Pensar que podemos generar nuevas formas de ser, nuevas maneras de estar. Nuevas maneras de enunciar. No solamente la enunciación pasa por la palabra, sino que también pasa por el afecto. Hablando de cine ese afecto, se traduce cuando convives 24/7 con un *crew*, ahí se generan relaciones afectivas.
- d. Cuando pienso en el binarismo, no pienso solamente en el género: pensamos el mundo de forma binaria. Siempre estamos partidos en dos. La estructura y el cine se organizan de esa forma también. Siempre tienes producción y dirección, cámara y sonido, vestuario y maquillaje. *El cine está muy fragmentado y esa fragmentación siempre está en dos*. Bueno o malo: esa fragmentación cada vez funciona menos. *Saber que podemos ser más múltiples* a la hora de pensar y hacer cine, es mucho más productivo. Si yo soy una directora y solamente voy a escuchar mi voz, y solamente soy yo la que tiene algo que decir, le estoy pasando una aplanadora por encima a un montón de gente. La industria cinematográfica va mucho por ahí. Soy yo el director, soy yo quien tiene la voz y te paso la aplanadora por encima: un montón de gente al servicio de ese proceso creativo y no una búsqueda colectiva de ese proceso creativo.
- e. Dentro del proceso creativo que puede ser el cine, Deleuze y Guattari proponen una figura dentro de la estructura de una manada que es el *anormal*. Una persona que tiene la capacidad de *devenir* y de conectar con la experiencia de la otra, con el otro, con le otre. *Esa persona puede, no direccionar, sino hacer devenir al resto*. Esa capacidad es la que tiene la persona que dirige dentro del cine. No desde el imponer, sino colaborar con que el *crew* pueda devenir en la historia o en el personaje con el que te estás encontrando o en el río en el que estás filmando. Pienso que la persona que dirige en el

cine más que realizar algo vertical, tendría que *accionar un proceso rizomático*: establecer conexiones entre lo que se va a filmar y quienes están filmando.

- f. Si pensamos la vida de manera no tan binaria, esas capacidades de establecer múltiples conexiones pueden ser más sencillas a que si pensamos en posibilidades solamente de dos. Todo esto es algo que agradezco mucho de las lecturas que vienen del transfeminismo

¿Qué encontramos en las narraciones de sujetos que no han narrado de manera Dominante a lo largo de la Historia? ¿qué encontramos desde los cuerpos de las mujeres?, ¿qué encontramos en las narraciones hechas desde las comunidades?, ¿qué encontramos en las narraciones desde los sures? ¿Por qué es importante que sujetos que no han narrado de manera dominante en la Historia, ahora narren?

- a. Simplemente la Historia del cine le pasó una aplanadora a las personas que no eran varones. Esto no responde solamente a la historia del cine. El cine nace en el momento industrial, luego de la segunda guerra el cine se asienta de una forma muy importante. Ahí es fundamental pensar en qué estaba el capitalismo. El capitalismo era posfordista. La narrativa hegemónica es la narrativa hegemónica desde esta construcción: hombre. Las fábricas dejan de producir armas o autos y comienzan a producir prótesis. En ese momento hay una representación muy importante del cuerpo de las mujeres y de los hombres en la industria cinematográfica. ¿Cuál es el cuerpo perfecto? Uno en donde no existen estas mutilaciones de la guerra. ¿Qué se espera del cuerpo de las mujeres? Un cuerpo perfecto.
- b. Se genera una hegemonía narrativa y una hegemonía de representación. Como persona que ha sido socializada como mujer, *si no he tenido acceso a narrar, tampoco he tenido la oportunidad de pensar otra forma de ser representada*. La hegemonía es narrativa y desde la representación. Más allá de las personas que se asuman como mujeres, el hecho de poder narrar desde las otredades -las mujeres, los trans, las negras, los negros, los indígenas y cualquier otredad- te da la posibilidad de la representación.
- c. Cuando narramos, representamos. Si rompemos, alteramos, la narrativa hegemónica, también estamos alterando la representación de esa narrativa. Que creo que es lo más interesante, porque en la representación existe la posibilidad de que el otro que está viendo, se reconozca o no se reconozca, que haga conexión o no haya conexión. Cuando solo tienes una forma de representar, cuando accedes a una sola representación, esas capacidades de conexión y esas capacidades de reconocimiento, se reducen. Es cuando hace efecto la hegemonía narrativa. Es la única historia posible. Esta única historia posible ha sido la historia de los hombres blancos occidentales, representando al resto del planeta y al resto de las otredades. La posibilidad de que las otredades narremos habla de la potencia que tenemos en la representación. ¿Qué semánticas estamos generando?, ¿de qué manera narramos?, ¿cómo nos estamos representando? Cuando uno ve cine hecho en otros lugares que no es Estados Unidos, hay mil maneras. Vemos otras formas narrativas. El cuento de los tres actos: inicio, clímax, desenlace, a veces no está. La estructura narrativa es otra, la representación es otra.
- d. Eso no pasa solo por poder acceder a los recursos para narrar y representar. Pasa por acceder a distribuir y a exhibir esas otras narrativas. El problema no está en la producción de la narrativa o en la elaboración de esa narrativa. Está también en cómo la producimos y cómo la distribuimos. No solo implica quién tiene el medio de producción, el dinero para poder rodar, sino quien tiene el medio de producción para la distribución. Eso ha sido la aplanadora de Hollywood. Hollywood ahora engloba muchas cosas; ahí podríamos meter a Netflix, a Amazon, a Hulu, todas las mega

plataformas donde consumimos audiovisuales. Pensar en producir otras narrativas, narrar desde otros lugares, no pasa solamente por poder decir y poder representar, pasa también por poder distribuir y exhibir.

- e. Esto tiene que ver con lo múltiple, la capacidad de ser múltiple. Si siempre has tenido el poder, da mucho miedo perderlo. Si la narrativa hegemónica, el poder de la representación de los hombres, blancos, occidentales, ha sido la que ha estado dominando la cinematografía, esto implica perder ese poder. Esto representa el mundo. El cine es una representación del mundo y ahí hay un poder evidentemente. Perder la capacidad de representar lo que tú crees que es el mundo: tiemblan.
- f. Ahí lo que ha hecho la industria es jugar con esa etiqueta. Con estos espacios de “el cine hecho por mujeres”. No es que yo esté en contra, con el cine hecho por mujeres, veo a la industria lavándose la cara, la industria diciendo “esto es lo que a mi me interesa llamar cine hecho por mujeres”. Esto es lo que vamos a permitir del cine hecho por mujeres. Porque cuando hay un cine hecho por mujeres que se sale de ese parámetro que la industria ha decidido, desaparece. No se exhibe. Está solapado. Ahora, yo creo, hay un canon de lo que debería ser el cine hecho por una persona que se asume como mujer.

¿Qué dirías que se mueve en general?

¿Qué has mirado en ese territorio?

- a. Mucho movimiento, es algo que se está moviendo mucho y se está moviendo en muchas direcciones. Eso me parece súper bueno. *Hay un movimiento impulsado desde las personas mujeres que hacen cine.* Como eso se mueve, el aparato cinematográfico y el burocrático con respecto al cine también se está moviendo. Me parece muy interesante porque se están dando procesos reflexivos que no serían posibles si no tuviéramos el epíteto feminista. Me parece increíble que podamos enunciar “ha pasado esto, esto, esto”. Cosas que pasan en la industria, cosas que antes no nos atrevíamos a enunciar. Podemos enunciar cosas que pasan en la industria cinematográfica.
- b. Ahora narro y ahora me represento como me da la soberana gana. Si ~~siento que~~ hay un rebullicio, una potencia súper interesante. Eso transforma no solamente el cine, sino el mundo. Eso me da aliento. El mundo es bastante horrible, pero tenemos gente que estamos tratando de que la cosa cambie. Es como darles una sacudida a los enclaves del sistema cinematográfico. Esto es muy potente. Por más que esa industria y ese armatoste cinematográfico no quiera, hay una sacudida que está viniendo.
- c. Esa sacudida, como decía, no solo pasa por la narración y por la representación, sino pasa porque se está distribuyendo, quienes están produciendo, quienes están en los cargos de decisión, de políticas gubernamentales. No solo en México, en Latinoamérica y el mundo. Eso me parece maravilloso.
- d. Es como decir: aquí estoy, no me vas a seguir desapareciendo (para utilizar tu término). Ya basta de la desaparición forzada. Cuando hay una multitud de personas que dicen ya basta de la desaparición forzada, pues hay que parar y escuchar. Es el cardumen: muchos sujetos ahí, dándole en conjunto. Esto es lo que está sucediendo ahora. Me siento muy afortunada de vivir esto, qué lindo poder verlo.

Nombrar a otras

- a. Siento que por lo menos en México hay toda una cosa hecha por mujeres que siempre veo. Sé que están y las vemos: Tatiana Huezo, Ángeles Cruz, Luna Marán, Tania Hernández, Sandra Luz, Medhin Tewolde (Negra), las compañeras de Nayarit, Elena Pardo (cine experimental). Referencias inmediatas que se me vienen a la cabeza. Las

compañeras de la Sandía, un trabajo muy importante en cuanto a acompañamientos y cine. Unas compañeras en Nayarit, haciendo un trabajo de formación importante. Eso ahorita que se me viene la avalancha en la cabeza. Puedo pensar en ellas.

- b. Directoras que me gustan mucho Andrea Arnold, de Estados Unidos, *Tenemos que hablar sobre Kevin* es maravillosa, con el cine *trans* puedo pensar en pelis. Hay una cosa en Brasil impresionante, que es muy fuerte: *Madame Satá*, *Bicha travesti*.
- c. Pensando en el cine *trans* siento es algo que está mucho más soterrado. Yo recuerdo que *Madame Satá*, que dirige un hombre, fue una peli que no vimos, fue difícil de conseguir. Pienso en toda la diatriba con *Tengo miedo, torero*, una película sobre Lemebel, ¿por qué elegir a un actor que no es *trans* para esta película? Lemebel había pensado en ese actor para hacer esa peli. *¿Quién está haciendo y quien está representando?* La transformación de la narrativa va por el camino de cada quien y yo desde ahí pienso que
- d. Creo que lo otro que me pasa es que tengo toda una referencia literaria más que cinematográfica. Ahora estoy más en eso. Pienso en quienes leo. Procesos que se escapan de la autoría individual. Mucho del cine dominante y del tradicional, rompe estas autorías.

Novedades desde las otredades

- a. Hay que imaginarlas. De imaginar estas otras cosas. Pensando en el tema de la guerra, en el tema de las desapariciones, de estas otredades desaparecidas de las historias hegemónicas, *lo que toca es ver, escuchar y hacer*. Y parece muy simple, pero es muy complejo: hacer, ver y escuchar. Es lo básico. Esta novedad, esto nuevo, parte mucho de las experiencias individuales, grupales y colectivas. Esto de reinventarnos y re imaginarnos, yo no sé cómo hacerlo. Cuando me preguntan, digo, no sé, no lo tengo claro. Es simple y llanamente caminando. Simple y llanamente haciendo ¿De qué manera? Siento que pasa mucho por escuchar, por hablar y por ver. *Pasa por sentir*.
- b. Una de las cosas que tienen estas nuevas formas de guerra es la *anulación del sentimiento y del afecto*. Es muy importante poder enunciar el afecto. El afecto, la sensación del cuerpo. Siento que estas *prácticas novedosas pasan por ahí, poder enunciar las sensaciones que tenemos en el cuerpo*. Tanto físicas como afectivas porque creo que se nos han anulado, de a poco.

D. Conversación con Luna Marán

¿Por qué es importante que un cuerpo minorizado en la historia, en comparación con quien ha narrado de formas dominantes? ¿Por qué es importante que un cuerpo minorizado narre?

- a. No sé por dónde empezar honestamente. Todo se reduce a si las prácticas generan diferencias; a si el modo de hacer construye un discurso distinto; y cómo ese discurso distinto es resultado de un pensar la vida desde otro lado.
- b. Se plantea el principio de que las formas sí son fondo. Las formas son resultado de una concepción del hacer la vida. Lo que nosotros hacemos, es resultado de un proceso de continuidad cultural.
- c. Yo crecí en un espacio cultural distinto donde hay otro tipo de historias, otro tipo de formas de hacer las historias y por lo tanto, las historias que estamos contando son distintas. Para nosotros son importantes, invaluable, necesarias, imprescindibles. Son el continuo de nuestra cultura. De nuestra forma de existir de manera distinta.
- d. Pertenezco a una generación que le fue robada su lengua, robada de muchas prácticas de sanación, de prácticas conectadas con lo espiritual también. Es un territorio que ha

sido altamente colonizado. A pesar de que estoy en un territorio altamente colonizado, el ejercicio justamente de construir nuestras propias historias desde las prácticas que heredamos, es un continuo de resistencia cultural.

Trayectoria

- a. Yo empecé a hacer cine, audiovisual, desde los nueve años, en Guelatao. Crecí en un espacio en donde mis paisanos ya hacían televisión, ya hacían radio. Yo ya crecí en ese ecosistema en donde mis paisanos eran quienes producían, quienes dirigían.
- b. Ya con muchos años a la distancia y con formación profesional en cine, puedo reconocer que en mis paisanos no había una diferencia entre el director, la productora, los camarógrafos; todos eran los mismo porque todos podían rotar roles y porque no había una construcción individual del ego de alguna de las partes. En sus mismas palabras, lo que era importante era contar quiénes somos como pueblo zapoteco.
- c. Cuando salgo de Guelatao y empiezo mi formación profesional como artista y como cineasta, es cuando todo empieza a generarme mucha confusión y ruido porque era contradictorio a las prácticas en las que yo crecí.
- d. De venir de un proceso en donde todos podíamos hacerlo todo, pasé a un proceso en el que tenía que referirme al director, principalmente hombre, como “sí señor”. Esta cosa tan dentro de una construcción jerárquica. Entonces empecé a entender muchas cosas, empecé a analizar.

Arieles

- a. Dices en el 2017 Tatiana Huezo gana el Ariel a la mejor directora. Pero hay que cuestionar quiénes hacen los Arieles, quiénes están dentro de los Arieles y cómo es que un proyecto como el de Tatiana llega a ser premiado.
- b. Hay muchísimas películas de otras mujeres antes, o en paralelo al proyecto de Tatiana, que no estaban en la plataforma y por lo tanto no eran ni siquiera votables en este tipo de esquemas de la academia.
- c. Yo por fortuna, por mucha fortuna, crecí haciendo audiovisual desde otras formas y además mi formación profesional no fue en Ciudad de México, fue en Guadalajara. Esto me convirtió en una estudiante periférica de cine. No había recursos como los hay en el CCC y por lo tanto había un espacio para desarrollar habilidades y capacidades para convertir el cine como algo realizable desde la periferia.

Hablar de su postura de privilegio o periferia.

- a. Desde los 9 años trabajo, eso me ha hecho acumular muchos años de experiencia y errores. Esto me ha permitido desarrollar habilidades que tienen que ver con la gestión de proyectos y con la gestión de recursos. Por circunstancias familiares, tuve que conseguir el financiamiento para mis estudios y la sobrevivencia desde los 16 años. Esta realidad concreta, también me ha hecho ser muy crítica en torno a lo que estoy viendo como cine.

Influencias

- a. Tuve mucha suerte porque tuve dos procesos de formación artística muy particulares que me han significado muchísimo y me han marcado. El primero, fue un taller de fotografía en blanco y negro que tuve durante cerca de cuatro años que hizo una fotógrafa mexicana que se llamó Mariana Rosenberg. Mariana, desde su experiencia como artista, tenía muy clara la importancia de que cada participante encontrara y reconociera su propia forma de ver el mundo. Fue muy claro y muy contundente este

taller, después de cuatro años se hizo esta exposición, viajó por todo el mundo. La exposición está en internet, se puede ver. Puedes ver que cada portafolio de cada fotógrafo de Guelatao es un portafolio totalmente distinto, con una mirada distinta. Se siente la construcción de una mirada totalmente diversa, se siente la diversidad dentro de una misma comunidad. Desde afuera, podrías decir, podría haber sido homogénea la mirada y Mariana lo que hizo en términos de curaduría y acompañamiento, hizo que desarrolláramos una mirada, que reconocieramos la mirada interior, de hecho, así se llama la exposición: “La mirada interior”. Para mí esto es un *statement* de vida, la construcción de una propia mirada que tiene que ver con tus obsesiones, con lo que te interesa compartir. Mi mirada desde ese trabajo, desde los doce años, tiene que ver con un retrato familiar, que después de veinte años se consolida con la película *Tío Jim*.

- b. El segundo taller es el taller de “Mirada biónica”, que produjo Isabel Rojas y Bruno Varela. Un taller de experimentación audiovisual, en el cual me perdí justamente toda la parte teórica y llegué directamente a la práctica. Entré a trabajar con experiencia como fotógrafa. Era tomar una cámara, picarle Rec y Stop y meterse a la computadora y poder construir narraciones, discursos desde lo que habitaba en mi cabeza. Como era un espacio de experimentación audiovisual, había toda la libertad para jugar. Así que todo este rollo de estructuras clásicas o de cómo deben contarse las cosas es algo que simplemente no aprendí de principio, es algo que entendí hasta la universidad y me costó mucho trabajo entenderlo.
- c. Después de ese taller yo estuve trabajando dos años como *freelance* haciendo videos institucionales y reportajes. Tengo un reportaje co-realizado en 2007 de un colectivo de mujeres artistas que se llama Mammás, es un reportaje de esas mujeres que se reunían en esa época para hacer obra en torno al Maíz, lo puedes ver en youtube.

Violencias en el Cine

- a. Cuando entré a la universidad, yo pensé que era la escuela de artes audiovisuales, después resultó que era la escuela de cine de la UDG; con todo el peso de la academia tradicional que eso implica. Lucía Gajá me dio clases en ese entonces. Lo que me sirvió mucho, fue justo eso, que era un espacio con mucho hueco teórico, justamente no hubo un trabajo de formación teórica, pero había mucho tiempo para practicar; yo me hice de los amigos de esa época con quienes practicamos mucho, hicimos muchos cortos.
- b. Para mí seguía siendo muy absurda la lógica jerárquica y creo que crecí en un contexto que me daba las suficientes herramientas, como para no aceptar que me maltrataran dentro de un set. Eso es algo que, como todas las violencias, se aprende: aprendes en la escuela a aguantar que te maltraten. Recuerdo muchas conversaciones entre mis compañeros compitiendo por quien había dormido menos; dormido menos porque los rodajes estaban mal planeados, rodajes de principiantes, la lógica era explotar a los compañeros y eran muy pocas horas de dormir. Lo cual te prepara para un escenario del cine comercial en donde en general se explota el cuerpo de las personas. Digamos que hasta ahí podemos hablar de violencia laboral, reconocer cómo la formación cinematográfica tiene un asunto de violencia laboral muy fuerte.
- c. Luego hay una parte que, en los últimos años, para mí ha sido muy clara de expresar que tiene que ver con la violencia simbólica. Tiene que ver con cosas que se enseñan y que se aprenden y que se dan por hecho y no se cuestionan, como lo es el asunto de la autoría. El cine es muy joven, tiene un poco más de cien años en nuestra humanidad, si empiezas a analizar cómo se han construido las autorías dentro del cine, en México se reconocen seis, que son: dirección, guion, fotografía, música original, animación, producción e interpretación de bailarines, músicos y actores.

- d. Todo esto ha sido un proceso de aprendizaje en la práctica, a partir de ir produciendo yo misma las películas y de darme cuenta a la hora de hacer presupuestos cómo se generan las inequidades dentro de los mismos presupuestos. Cómo construyes una lógica y cómo tratas de buscar que esa lógica tenga un sentido. En el cine en realidad tú le puedes pagar lo que se te dé la gana a alguien y como productora tienes que darle una lógica a esto: por qué le pagas algo a alguien y por qué no le pagas algo más a otra persona que participa en el proyecto.

Violencias en el Cine Documental

- a. En ese mismo ejercicio, entre el cine de ficción y el cine documental, que afortunadamente he tenido la posibilidad de hacer los dos. Lo que me ha permitido contrastar, ver cómo se hacen las cosas desde la ficción y cómo se hacen las cosas desde el documental, desde ese lugar, fue que me fue cayendo el veinte de la violencia simbólica que está en todo el documental.
- b. El documental se sostiene en las historias de las personas. Las personas no son reconocidas como coautoras, ni como guionistas, ni como productoras, como nada. Solo en el caso que sean personas famosas, pues las personas famosas saben el valor que tiene su propia historia, su propia voz y entonces exigen pago. Ahí es donde hay un hueco legal muy grave, si tú haces un análisis histórico, justamente es resultado de la función que ha tenido el documental en la historia: las mentes creativas desarrollaron la ficción como esa construcción de la fantasía y desarrollaron el cine documental como hechos que constatan la realidad, y por lo tanto, la manipulación de ésta en todos los sentidos. Así como en un momento llegaron los misioneros, después han llegado los antropólogos y después han llegado los documentalistas; éstos siguen siendo ejercicios, mecanismos de extractivismo.

Videastas

- a. Y aquí es donde estamos parados: mis paisanos desde los 80, 90, que empezaron a hacer cine fueron tipificados como videastas, como dirías tú, en términos minorizados. Su trabajo no fue colocado en la historia del cine mexicano ni tampoco consiguió los fondos para que continuaran. Ellos tuvieron acceso a fondos que les permitieron producir durante cinco o siete años y luego de eso, dejaron de producir porque dejaron de tener fondos y es muy caro. Esto no pasó con otros cineastas que venían del centro del país, que hasta el día de hoy siguieron teniendo financiamiento para producir películas.

Cine Sobre los Pueblos

- a. Todo este cine sobre los pueblos indígenas es un cine que ha logrado el financiamiento para existir y visibilizarse, de manera acotada, como todo el documental, pero lo ha logrado, y sobre todo, está en la historia del cine. Esto no pasa con el cine que se hizo desde los pueblos indígenas. Hoy en día se habla de Teófila Palafox, pero solo se habla de ella, no se habla de todos los realizadores, toda una generación de creadores invisibilizados, esto es racismo puro. Dentro de todas esas experiencias hay mucho que aprender, lo que estoy tratando de enfocar es la violencia simbólica.
- b. Cuando un documentalista pone en sus créditos “una película de” pero pone en segundo o tercer término a quienes cuentan la historia realmente, son hechos de invisibilidad. Es muy fuerte porque la formación de todos estos creadores documentalistas fue desde la lógica individualista homocentrista, por lo tanto, en esta idea de que son artistas genio, que se lo merecen todo y que son super chingones porque se metieron a no sé dónde, a

no sé qué cárcel para lograr capturar la entrevista súper chingona de alguien que no va a salir de la cárcel. Pero como ya tienes una entrevista super chingona, viajas por todo el mundo compartiendo esa entrevista, pero la vida de las personas que fueron retratadas no cambia. No cambió porque se ejerce una violencia simbólica al no hacer un equilibrio justo de lo que implica la creación artística desde el cine de no ficción o el cine documental.

Otras formas dar lugar a quienes sostienen las historias

- a. Las cosas cambiarían muchísimo en el cine si se le diera lugar a las personas que realmente son las que sostienen las historias. Se puede hacer de maneras prácticas muy claras. Una es costear la aportación de ellos como intérpretes de su propia vida y de coguionistas de su historia, son los que están narrando su propia historia y son los dialoguistas. Cuando le das la autoría de coguionistas e intérpretes, les das un valor de participación en la película. Otra opción es que, si esto no es pagado, entonces tendría que ser una coproducción, las personas tendrían que ser dueñas de un porcentaje de la película. En casos de películas que logran comercializarse, esas personas por el resto de su vida recibirían una retribución simbólica. Sobre todo, pasarían de ser víctimas a ser coproductores de una película, pasan a ser cineastas. Pasan a tener otro oficio y a ser reconocidas en el mundo como gente que hace cine, no solamente como víctimas de la realidad. Ahí es donde toda la escuela del cine documental en muchos sentidos se tiene que auto-destruir.

Documentalistas privilegiados

- a. Para ello se ocupan espacios de formación de nuevas generaciones en donde no crezcan creyendo que son los salvadores y que, gracias a su película, la gente ... Sino que realmente tengan la sensibilidad de co-crear con cualquier persona. La pregunta más común dentro de los guiones de cualquier proyección de cine documental es “¿cómo lograste encontrarte o trabajar con esas personas?”, que es una pregunta que está diciendo cómo lograste algo tan difícil que es “hola buenas tardes, me llamo tal, quiero hacer una película contigo”. Cómo algo que es simplemente un saludo, se convierte en un hecho heroico para los documentalistas. ¿Por qué? porque
- b. Históricamente los documentalistas han sido personas que vienen desde el privilegio y que han tenido recursos como para jugarle al aventurero, yendo de país en país, narrando historias que no les pertenecen y haciendo un ejercicio de extractivismo.
- c. Además, esta formación de los documentalistas, no solo los forma creyendo que son genios merecedores de todo, sino además salvadores; por lo tanto, creen que son buenas personas. Pero no hacen o no quieren hacer un ejercicio a consciencia de lo que realmente es hacer un documental: un ejercicio de co-creación con las personas que viven las historias.

El Ariel como lógica de poder

- a. En todos estos sentidos ¿qué significa que alguien gane el Ariel? A mí en muchos sentidos me significa que es una película que forma parte del gremio y que el gremio la respalda la academia, que no es más que un grupo de personas que se reconocen entre ellas y que entre ellas se aplauden, no es un reconocimiento del público. Esto no quiere decir que sea inválido, que un grupo de personas que se reconocen entre ellas no vale la pena. El asunto es que es solo el reconocimiento de un grupo cerrado, muy chiquito, de personas que han tenido el privilegio de estar ahí. ¿Qué significan los premios?

significan que obedecen a una lógica de poder. La academia es una institución dentro del cine, que tiene cerca de 60 años, con muchísima presencia.

¿Qué significa que personas que no pertenecemos a esas élites, hagamos lo que hagamos?

- a. ¿Qué significa que personas que no pertenecemos a esas élites, hagamos lo que hagamos? Significa lo que significa para nuestras comunidades. Yo podría hacer una película cualquiera, como *Los años azules*, que pasó de noche en mi pueblo; o puedo hacer una película como *Tío Jim* que implica un fragmento del pueblo, de las historias de mi comunidad y que significa porque es la historia de un fragmento del pueblo.
- b. La película que hice *Me parezco tanto a ti*, que es la historia de las mujeres de mi pueblo, y que por lo tanto es histórica para mi comunidad, no es mi película, es una película de memoria histórica. En este sentido, ahí hay cosas que son invaluable; no hay forma de dimensionar lo poderoso o lo importante que es que las nietas de esas abuelas sepan que pueden ver a sus abuelas en esa película una y otra vez, que están ahí y que en medida de que se preserve esa película, las nietas de las nietas la van a poder ver. Es algo que no es fácil de imaginar. Cuando yo estaba haciendo esa película, que es de tres generaciones de mujeres aquí en Guelatao, la hice como tesis de la carrera, viví todo el acompañamiento desde la universidad. Desde la universidad, mis maestros me decían que parecía que en mi pueblo las mujeres no sufrían porque no se veían llorando y que eran mujeres pobres. ¿Cómo no se iban a ver llorando?, ¿cómo no se iban a quejar de su pobreza?

Eso es algo que a mí no me interesaba, porque es algo que yo no veía. Para mí fue muy fuerte, muy shockeante, que una escena en la que había un grupo de mujeres en el desayuno, qué significaba el desayuno, el amor que puede haber en la compartencia de la intimidad, se convirtiera en una imagen que significaba un momento de miseria para alguien de otra cultura. Fue muy fuerte, al final, hasta quité esa escena de la película y me quedé con otras.

- c. A favor de mí he sido muy terca y no hice caso de lo que me dijeron mis maestros. Tenía material de entrevistas donde muchas de ellas lloraban; lloraban porque contar tu vida es volverla a vivir y una se emociona, pero yo no quise ocupar esas partes. Cuando les presenté un corte a ellas, antes de terminar la película, para saber qué opinaban, ellas se aliviaron mucho porque tenían mucho miedo de verse llorando en la pantalla. Cuando vieron que en la película están más bien riéndose o haciendo cosas que sonaban a ellas, fue algo que me agradecieron. ~~Me dijeron cosas que en ese momento no supe escuchar, que ahora las puedo interpretar mejor y que si hubiera sido bueno que escuchara, pero no tuve la capacidad en ese momento.~~ En ese ejercicio, me quedo muy claro lo importante que es que las personas se vean desde la dignidad; que se vean desde sus capacidades de salir adelante y no desde todas las circunstancias que no las hacen salir adelante.

Eso hizo que cuando se proyectó la película terminada, fuera una función super emotiva, donde ellas agradecieron mucho verse en la pantalla sintiéndose ellas mismas. Viéndose a ellas mismas desde otro lugar desde el que se gustaban mucho. Cuando descubrí que eso lo podía hacer el cine, dije: ¡ahhh! ESTO es el cine. El cine tiene esa capacidad de colocarte en un mejor lugar; así como tiene esa capacidad de colocarte en un mejor lugar, tiene la capacidad de hundirte, denigrarte o violentarte.

- d. Una película como *Tío Jim*, que implica a la gente que más quiero en este mundo, para mí lo más importante era que ellos se sintieran muy de acuerdo con la película. Que la película si fuera lo que las personas sí querían contar hacia afuera. No se trata de un

ejercicio de autocensura, se trata de un ejercicio de respetar de manera profunda qué es lo que si quieres compartirle al mundo de tu propia vida y qué es lo que no quieres compartir. Me esforcé muchísimo, hicimos diez cortes diferentes hasta que ellos estuvieron de acuerdo con el corte; era un asunto de colaboración creativa, era un asunto de mueve esto aquí, por qué no quitas esto, por qué no pones esto, por qué no buscas algo más.

- e. Después de hacer el proceso de exhibición de la película y de reconocer cómo sí hay una transformación en cómo se cuenta la historia. En una historia en donde mi padre había sido hegemónico, construir una historia donde hay un equilibrio entre lo que cuenta mi madre y lo que cuenta mi padre, sí generó un cambio: mi madre sí se colocó en otro lugar después de verse tantas veces en la pantalla y reconocerse de manera diferente, en otro lugar en la historia. Otra de las cosas que no hice de manera calculada, sino que fue el resultado justamente de un proceso al que se le apostó de creación colectiva. Mi hermana Julia, quien en siete años visitó dos veces Guelatao, dentro de la película aparece integrada a la familia con mucha presencia y eso hizo que construyéramos una relación muy distinta con mi hermana, lo cual es el regalo de la película, el poder reacomodar realmente las cosas. Esto no tiene que ver con la fidelidad de la realidad, sino con qué se quiere contar y porqué se quiere contar desde ahí. Eso acomodó las cosas, hizo que mi hermana se sintiera más dentro de una familia, no tan satélite, eso ha cambiado la dinámica de la familia. Ese tipo de cosas que puedo justamente ver en la película: cómo sí se transforma de manera simbólica la existencia, es poder hacer sentido sobre nosotros mismos. Es lo que pasa en todas las películas, en todas.

Sentido revictimizante

- a. En el asunto del documental es sumamente más agresivo y mucho más violento. Si haces un documental, una película, que sea un ejercicio de re-victimización, la persona cuando lo vuelva a ver se va a re-victimizar una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez, eso es súper violento. Si además de eso, obligas a esas personas a participar en los guiones, a que participen en ruedas de prensa, etc. terminas haciendo cosas muy feas emocionalmente. Que no importa para la gente que hace cine, no importa porque funciona porque es melodramática, cautiva, pero no funciona para las personas, porque no las están colocando en un mejor lugar.

Cine como sanación, como transformación

~~Hay muchas historias muy trágicas, como una película de un músico que se llama José Rodríguez. Un documental bastante falso, me parece que el documentalista terminó suicidándose y el personaje protagonista en el alcoholismo.~~

- a. El cine sí te puede colocar en un mejor lugar, sí puede servir como un proceso de sanación, como cualquier arte. Quitemos la palabra sanación y pongamos la palabra transformación. El cine es un acto de transformación en todo sentido: ese ejercicio de transformación te puede dejar en un lugar amable o te puede dejar en un lugar jodido.
- b. Esa violencia simbólica no se nombra. Hoy en 2021, después de todo lo que ha pasado en la pandemia, que mucho tiene que ver con que me involucré con discusiones del gremio muy feroces, en donde este grupo de personas documentalistas vienen de una escuela y de una forma de hacer las cosas. El plantear otras formas de hacer las cosas, en principio te tiran a loca, te hacen esto de *gaslighting*. Porque claro, tú eres una voz que parece que eres la única, en realidad somos muchísimas quienes hacemos las cosas

de manera diferente, simplemente que no ocupamos esos peldaños que hacen válido un cine frente al otro.

Clasismo, Racismo

- a. Entonces es muy complicado; de lo que me he dado cuenta, de maneras muy tristes, algunas más dolorosas que otras, es que definitivamente hay un asunto de clasismo y de racismo muy fuerte en el medio cinematográfico. Desde las miradas paternalistas de querer ayudar a los otros, a los sin voz, darles voz, que desnuda a ese misionero que traen en su historia detrás. Y que yo no dudo de que muchas sean buenas personas, pero que desafortunadamente las historias que los cruzan, los hacen estar desde el lugar en donde están y los hacen operar desde un real racismo. En decisiones estructurales muy fuertes como el hecho de que se apadrine o amadrine una iniciativa en un sistema tan amplio para que en los CONALEPS se den las clases de cine, pero se den las clases técnicas como carpintería, electricidad, vestuario, maquillaje; porque claro, desde esa estructura, ellos piensan que se va a escalar. Puedes entrar como electricista, para después saltar y llegar a ser fotógrafo. Cuando fotografía también es técnica, cuando guion es técnico, cuando producción es técnica. Esto es simplemente un ejercicio super racista de: los que están en la periferia van a poder ser *staff* y si le echan muchísimas ganas, tal vez logran ser el jefe del staff y “¡wow! van a ser todos súper felices porque ya están haciendo cine”, son propuestas que vienen desde el paternalismo, desde un racismo interiorizado y estructural y que son muy difíciles. Yo no dudo de que todas esas personas que están amadrinando, apadrinando esa iniciativa, pero el hecho es contundentemente racista y clasista.
- b. Justamente la diferencia es que yo no entré a una escuela a aprender a ser electricista, yo no entré a “estudiar algo técnico”, sería otra persona.
Yo fui actriz, después fui fotógrafa, después hice radio, después fui cineasta, siempre estuve desde los lugares creativos de producción desde mi pueblo. ~~Entonces en mi cabeza no es concebible que tengo que hacer electricidad 1, 2 y 3, para luego plantearme si puedo ser fotógrafa.~~ Yo agarré la cámara el día uno que tomé mi primer taller de fotografía y empecé a ser fotógrafa desde el día uno. Por eso es que tengo mucha fortuna de haber crecido donde crecí, porque aquí fue donde aprendí realmente una forma de hacer las cosas muy diferente: crear arte desde otros sentidos.
Cuando me toca ahora estar en las mesas de discusión política con gente que viene desde otras estructuras y que piensa que la gente como yo tiene que pasar primero por electricidad, pues es muy fuerte. Es muy duro y ha sido muy duro. Han sido dos años de reconocer el racismo interiorizado de mucha gente que quiero y que no se da cuenta de que está ejerciendo racismo conmigo. Ha sido súper fuerte empezar a nombrar: “te quiero un chingo, eres una gran persona, pero eres una racista”; ha sido muy cabrón.
- c. Yo crecí viéndole los ojos a las personas, pero en este proceso me he dado cuenta de que la gente no me ve a los ojos, sí me ve para abajo. Esto me es en muchos sentidos incomprensible, tener discusiones en donde se pone en cuestionamiento mi palabra porque no he leído a Foucault, porque no he leído a no sé quién, porque no he leído no sé qué. Al final es dar por sentado que mi cultura tendría que tener reflexiones occidentales para poderse sostenerse; y ésta es la gente “buena onda”, la gente chida, la que hace cosas chidas, imagínate los que no lo son.

Continuidad

- a. Entonces, pienso que todo esto, lo que yo hago, no es nada diferente a lo que hicieron mis paisanos en la generación pasada, que dejaron de hacer cine porque no encontraron más fondos. Lo que hago no es diferente a lo que ellos hicieron, yo estoy haciendo una continuidad. Ellos lo hicieron, yo aprendí con ellos, ahora yo lo hago.

Otras generaciones de cineastas: Formación

- a. Por eso mi clavadez en construir espacios de formación. Después de estos dos años de verle la cara al gremio con tanta crudeza, me doy cuenta de lo importante que han sido todos esos espacios de formación que hemos ido desarrollando. Desde el CAI, el Cine TOO, el JEQO y todos los espacios que nos hemos inventado, y que seguirán siendo muy importantes para seguir formando otras generaciones de cineastas, definitivamente no va a ser como en el CONALEP que van a hacer cine, que van a dirigir y van a construir sus propias historias. Entonces éstos han sido años de reconocer la chamba que hacemos, nunca la hemos dudado. Si lees el primer texto de justificación del CAI, en realidad no es que diga algo diferente diez años después.
- b. Lo que sí es diferente es que ahora sí hay otros jóvenes haciendo cine, haciendo películas. Con estos jóvenes con quienes trabajamos, con quienes me da mucho gusto colaborar, sí estamos haciendo las cosas desde otros lados. Es otra la conversación. No tengo que explicarles lo que para mí es obvio, ni ellos me tienen que explicar cosas que son obvias. Si hay un entendimiento del discurso, del fondo de lo que se busca hacer, que facilita mucho la chamba y que me tiene muy contenta. No deja de ser eso: sigue siendo un proceso de creación cultural. Ahora es cine, mañana va a ser realidad virtual, multimedia; va a cambiar la tecnología, pero lo que no cambian son las historias.
- c. Si seguimos contando la historia de un periodista-misionero que va a un pueblo a reportear porque vino una minera y no enfocamos la historia en las personas y en su capacidad de resolver esas problemáticas, no estamos cambiando las historias. En este sentido, las prácticas narrativas siguen siendo un encuentro muy afortunado, al final sea una poesía, una obra de teatro, una película, lo importante sigue siendo que sean historias de las personas y que estas historias dignifiquen a las personas.

¿Cómo las personas que han tenido este privilegio mestizo, el privilegio blanco y que ejercen estos racismos y clasismos, podemos hacer algo distinto en el mundo audiovisual?

- a. Es que es justamente lo mismo, tú misma lo dijiste, es lo mismo con el asunto en relación a los hombres con las mujeres *¿qué les estamos pidiendo?* En general es que se callen. Que cedan los micrófonos, que cedan los financiamientos, que cedan. Y no es fácil, porque todos queremos estar en ese lugar. Aunque nos esté costando de maneras diferentes, aunque los trayectos sean diferentes, la gente quiere estar ahí, quiere ser reconocida como la cineasta más importante, la directora. Entonces es muy difícil soltar esos espacios. Porque además se cree que son espacios que “nos merecemos”, entonces es muy complicado. Es lo mismo que en el caso de los hombres hacia las mujeres, ceder los espacios es algo que se les está diciendo.
- b. Sobre todo, que cedan en asumirse como “los que les toca contar las historias”. Hay mucho de asumir que no les toca contar ciertas historias. Lo que les puede tocar, es compartir los conocimientos para que sean las personas que las viven, las que cuenten estas historias.
- c. En este sentido creo que la auto-etnografía, si le quieres llamar así, o el cine en primera persona, ese es el cine que se tiene que hacer, el cine que es contado en términos propios. Para eso suceda si se necesitan hacer más talleres en las periferias, acceder a

la formación. Se necesita compartir la formación, pero la formación real, no la de aprender a ser staff para que me ayudes a poner mis luces; la formación de compartir yo el conocimiento para que seas tú quien cuente las historias, no yo. No hay una respuesta simple, es una circunstancia muy compleja, sin duda todos queremos hacer cine porque es bien padre, está bien chido. No está nada fácil soltar esos espacios que además son hipercompetitivos.

Cine desde los pueblos indígenas

- a. Lo único que a mí me gustaría es decir que no soy sólo yo. Somos muchísimas personas, muchísimos jóvenes, y no tan jóvenes, que hacemos cine desde pueblos indígenas desde hace muchos años. Ahora hay esto de “*está Luna por cuota*”... porque ahora como soy mujer indígena, dicen “*es por cuota*”; hay un ejercicio de invalidar el por qué uno ocupa esos espacios. El racismo es muy complejo, está muy interiorizado y en muchos sentidos no se les puede pedir que cambien.
- b. Lo que me queda claro, es lo que a mí sí me toca hacer y que tiene que ver con continuar lo que estoy haciendo: generar espacios de accesibilidad, socializar el conocimiento para que otros cuenten sus historias y yo no tenga que ir a contar esa historia.
- c. Que yo pueda hacer MIS historias y que haya otros que cuentan SUS historias. Aquí en el pueblo hay niños, niñas, niños que van a contar sus propias historias y que no se parecerán a las mías, que serán otras películas que les hagan sentido a ellos.

Feminismo anti-racista, el cine construye significado

- a. Para mí eso es, no tiene sentido que se haga cine de mujeres si va a ser un cine de mujeres racistas, es como el asunto del feminismo. Desde el pensamiento anti-racista tiene que haber un ejercicio de responsabilidad, de asumir con consciencia lo que se hace, lo que implica realmente tu oficio. Tu oficio construye significado y hace sentido y modifica el significado y el sentido de la vida de otras personas. En muchos sentidos el cine documental es muy brutal, el cine documental es muy cuestionable, tiene muchos brincos éticos en general. Por eso es mucho más necesario que el cine que se vea y se reconozca sea el cine que está hecho desde las personas que viven las historias.

Dejar lo técnico y darle lugar a la justicia simbólica

- a. El cine que está hecho con muchos méritos técnicos, con muy bonita cámara, y con muy bonita musiquita, es lo que es. Pero yo sí le apuesto a que estas discusiones que se están haciendo y compartiendo y que cada vez más gente las puede escuchar y las puede habitar, conversaciones que pueden complejizar, espero que esto haga que las próximas generaciones miren el cine que se ha producido y que reconozcan otros cines.
- b. Al final el que se entreguen premios, que se diga: en una época de la historia del cine se entregaron premios a películas muy machistas, en otra época del cine se entregaron premios a películas muy racistas. Esperemos que la historia en estas conversaciones que avancen, reconozca esas otras historias que fueron contadas en términos de las personas que las viven y que hicieron justicia simbólica a las personas y que por ende son muchísimo más importantes que la destreza técnica de colocar una cámara o la destreza técnica de emparejar un color en la corrección. Entonces en muchos sentidos, ya veremos en el futuro qué conversaciones se abren y qué se cuestiona de todo lo que se ha hecho ahora.

Anexo 2 - Análisis Documental Feminista en Términos Propios

Categorías y preguntas de análisis

A. Análisis Andrea Ortega

Capítulo 4

Dimensión radical (raíces)

¿Quién narra?

Quién: nosotras

Dimensión troncal (tronco)

¿Qué narra? ¿Cómo narra?

Qué: nudos temáticos

Cómo: aspectos formales

Capítulo 5

Dimensión de las implicaciones (ramas)

¿Qué implica que ellas narren? (género)

¿Qué implica que narren esto? (contexto mexicano)

¿Qué implica que ellas narren así esto? (cine documental, cualidades de las prácticas)

¿Qué se hace más posible para?

(ellas narren)

las mujeres, el género

(que narren esto)

el contexto de nuevas forma de guerra en México

para los cuerpos desaparecidos

para los cuerpos de las mujeres asesinadas

para los territorios en defensa

para México

(que narren así)

el cine

lo audiovisual

el cine documental

las mujeres cineastas

las mujeres documentalistas

Dimensión floral (flores)

nuevos sentidos a partir de las prácticas de las mujeres documentalistas.

(ellas narren)

Nosotras – el presente

¿Qué Nuevos Sentidos encontramos en todo esto?

B. Mágina Millán (1999): su cine desde mi mirada

¿Cómo se narra?

Imagen

Plano

Encuadre

Secuencia

Transiciones

Puntos de vista

Color

Luz

Audio

Silencio

Voces

Diálogo

Movimiento

Transiciones de cámara

Montaje

Ritmo

¿Qué se narra?

¿En dónde colocan su mirada?

Tramas

¿Cuál es el nudo temático de este documental?

Personajes > Sujetos

¿Quiénes son los personajes protagónicos de este documental?

¿Quiénes son los sujetos de acción?

¿Quiénes son los sujetos del deseo?

Representaciones

¿Cómo se representan:

Objetos

Espacio

Mujeres

¿Qué mujeres aparecen? ¿Qué hacen? ¿Cuáles son sus preocupaciones? ¿Qué dilemas enfrentan?

El mundo femenino

Relaciones entre mujeres

Vínculos

La relación con el varón

Pareja

El amor

El amor entre mujeres

Deseo

Placer

La sexualidad femenina

¿Cuál es el locus del placer, desde este documental?

Mirada

¿Qué elementos formales componen la mirada?

Cuerpo

Los cuerpos femeninos

Subjetividad

La subjetividad femenina

Maternidad

Efectos

Mundo

¿Cómo ellas re-crean el mundo?

¿Qué mundo recrean?

Sujetos invisibles > visibilidades

¿Qué sujetos invisibles presenta. representa este documental?

¿Qué condiciones de visibilidad para los sujetos invisibles, genera este documental?

Género

Roles - identidades

¿Cómo este documental contribuye con alterar los roles y transgredir las identidades de género?

Espejo

¿Qué tipo de espejo es este documental para otras mujeres?

¿Qué refleja este documental para otras mujeres?

¿Cómo este documental contradice los MRI?

Tecnologías de Género

¿Qué tecnologías de género posibilita este documental?

Solidaridades

¿A qué solidaridades invita este documental?

C. Sophie Mayer (2011): Cambiar el Mundo Film a Film

Caja de resonancia

¿Qué resonancias plantea este documental?

Violencia

¿Qué Violencia.s se presentan.representan?

¿Cómo se habla de la violencia en este documental?

Re-construcciones Posibles

¿qué reconstruye este documental?

¿cómo este documental contribuye con las reconstrucciones posibles

En términos de... ?

Voces

¿Cómo son las voces de las mujeres que presenta.representa este documental?

Transformación

¿Qué cambios de mundo propone este documental?

¿Qué transformaciones posibles plantea este documental?

¿Cómo colabora este documental con las transformaciones posibles?

¿Cómo este documental invita a mirar el mundo de forma diferente?

Intersecciones > Opresiones Complejas

¿Qué intersecciones identitarias, a qué opresiones complejas, se refiere este documental?

Elementos formales

¿Cómo es el sonido, cómo es el encuadre, cómo es el montaje, cómo es la interpretación?

Nosotras

¿Cómo este documental habla del nosotras?

¿Cómo este documental habla desde el nosotras acerca de algo más, para quienes?

Lo personal es político

(cuerpo, domesticidad, intimidad, memoria)

(naciones, estado, espacio público, medios, historia)

¿Qué interrelaciones entre lo personal y lo político se hacen evidentes a partir de este documental?

Historias – Tramas

¿Qué historias pone sobre la mesa este documental?

Memoria

¿Cómo este documental contribuye con el ejercicio de la memoria?

Vínculos al pasado

¿Qué documentales hay acerca de estos temas en el pasado?

¿Qué asuntos presenta este documental?

¿Con qué historias del pasado conecta?

Relevancia

¿Por qué este documental es relevante?

Hacia el pasado

Hacia el futuro

Efectos Posibles

¿Qué efectos posibles busca tener este documental?

Papel de las mujeres en la Historia

¿Cómo este documental contribuye con visibilizar el papel de las mujeres en la historia?

El cine como verdad:

¿Qué verdades representa este documental?

Realpolitik

¿A qué ejercicios políticos invita este documental?

¿Con qué identidades colectivas colabora este documental?

Solidaridades

¿Qué solidaridades posibilita este documental?

Modos de ver

¿Qué modos de ver plantea este documental?

Heroísmo de las mujeres (Ramanathan usa un término nuevo para hablar de heroísmo)

¿Qué heroísmos de las mujeres plantea este documental?

Otros sentidos

¿Cómo es el sonido, la voz, el cuerpo?

Incluirnos en la historia

¿Cómo este documental re-inscribe a las mujeres en la historia?

¿Qué re-escrituras de ser mujer posibilita este documental?

Vidas que no interesan

¿Qué vidas pone sobre la mesa este documental?

Sentimientos

¿Cómo se presentan los sentimientos, los sentires?

Espacio doméstico – Espacio público

¿Cómo este documental presenta/representa el espacio doméstico, el espacio público?

Exploraciones positivas del placer visual

¿Cómo se explora el placer a partir de este documental?

Estrategias Táctiles

¿Cuál es el papel de los demás sentidos?

Interioridad.Subjetividad

Corporeidad.feminidad

Cuerpos femeninos

¿Cómo se presenta la subjetividad de las mujeres?

¿Los cuerpos femeninos?

Placer

¿Cómo habla del placer este documental?

¿Qué representaciones de plenitud y autosuficiencia plantea este documental?

Los afectos

¿Cómo se representan los afectos?

Epistemología afectiva

¿Qué epistemologías afectivas plantea este documental?

Espectatorial

¿Qué relación espectadorial plantea este documental?
¿En las espectadoras?

Conexión – Vinculación

¿Qué conexiones posibles plantea este documental?

D. Márgara Millán y Ana Nahmad (2022): Pensando el cine de las cineastas contemporáneas

Lo Común

*¿Cuáles son las **formas comunes** que encontramos?*
¿Qué podemos trazar en común a través de las miradas de realizadoras tan diversas?

Las violencias que nos unen

¿Qué violencias presenta este documental?
¿Cómo presenta las violencias este documental?

Generaciones, genealogías

¿Cómo este documental es un ejercicio genealógico?

Vínculos entre Mujeres

¿Qué vínculos entre mujeres plantea este documental?

Sujeto femenino

¿Cómo este documental contribuye con el sujeto femenino?

Visibilidad

¿Cómo este documental contribuye con hacernos visibles?
¿En el cine, en el set, en todos los espectros de la realización?

Los sets y crews de filmación

¿Cómo fue el set y el crew que hizo parte de la realización en este documental?

“Nueva Realidad” del cine mexicano

¿Cómo este documental contribuye con la “nueva realidad” del cine mexicano?

Tramas

¿Qué trama presenta este documental?

Techo de Cristal

¿Cómo este documental contribuye con romper el techo de cristal en el cine?

Desigualdades

¿Qué desigualdades pone sobre la mesa este documental?

Centralidad del proceso y de los afectos

¿Cómo este documental pone en el centro los afectos?

¿Cómo este documental se abre a “otros sentidos”?

Fuerza y solidez de “las cosas pequeñas”

a decir de Arundhati Roy.

¿Desde dónde rescatan fuerza y solidez los personajes de este documental?

Violencias

¿Qué violencia pone sobre la mesa este documental?

¿Cómo este documental presenta la violencia en México?

Resistencias

¿Qué posibilidades de resistencia a las violencias se abren a partir de este documental?

Desde los personajes

Desde los territorios

Desde las mujeres

Libertad para las mujeres

¿Qué posibilidades de libertad para las mujeres “siembra” este documental?

Espacios de creación

¿Qué espacios de creación se hacen posibles a partir de este documental?

Para las mujeres

En el contexto

Lo trans

Tránsitos entre el documental y la ficción

¿Qué transitos entre lo documental y la ficción plantea este documental?

Pasado – Presente

¿Qué líneas teje este documental entre las violencias del pasado y las del presente?

Memoria

¿Cuál es el lugar de la memoria en este documental?

Estrategias para volver a reír

¿Cómo este documental plantea opciones para hacerle frente al dolor?

¿Qué estrategias para volver a reír presenta este documental?

El afecto, el acuerpamiento

¿Cuál es el lugar de los afectos en la recuperación de los cuerpos?

¿Cuál es el lugar de los afectos y el acuerpamiento para recuperar el gusto por la vida?

Lugares del cuerpo

Confrontaciones con el poder

Múltiples formas que adquiere la violencia en el México contemporáneo

¿Cómo las mujeres confrontan el poder en este documental?

¿Qué lugar tiene el cuerpo de las mujeres al confrontar el poder en este documental?

¿Qué preguntas hacen las mujeres en este documental para confrontar el poder?

Cadenas generacionales

¿Cómo las cadenas generacionales contribuyen con la sanación de la violencia a partir de este documental?

Otras discriminaciones > racismo

¿Qué violencias, qué discriminaciones se denuncian a partir de este documental?

¿Quiénes denuncian la violencia y la discriminación en este documental?

Comunidades

¿Cuál es el papel de las comunidades en este documental?

¿Cómo son las luchas comunitarias presentadas por este documental?

Sanación Colectiva.

¿Qué estrategias de sanación colectiva plantea este documental?

Esperanza

¿Qué planteamientos de esperanza podemos rescatar a partir de este documental?

Cuerpos – Manos

¿Cómo se presentan los cuerpos?

¿Cómo se representan los cuerpos?

¿Cómo se retratan los cuerpos?

Territorio

¿Cómo se representan los territorios?

¿Qué papel juega el territorio en construir esperanza?

Autorreflexividad

¿Qué autorreflexividad plantea este documental?

Agencia

¿Cómo este documental plantea agencia?

Saberes de la comunidad

¿Qué saberes ancestrales o comunitarios pone en el centro este documental?

¿Cómo estos saberes contribuyen con las resistencias?

¿Qué aportaciones hay desde “lo contemporáneo en las comunidades” a partir de este documental?

Rebeldías posibles

¿Qué rebeldías para las mujeres u otros sujetos minorizados en la historia, se hacen posibles a partir de este documental?

Diversidades y disidencias

¿Qué espacios para las diversidades y disidencias abre este documental?

Experiencia intergeneracional

¿Qué compartencias intergeneracionales se plantean en este documental?

Imaginar lo nuevo

¿Qué posibilidades de imaginar lo nuevo se generan a partir de este documental?

Los vínculos

¿Qué vínculos entre mujeres se presentan a partir de este documental?

¿Qué vínculos entre mujeres se hacen más posibles a partir de este documental?

Vejez

¿Cómo se presenta la vejez en este documental?

¿Cuál es el papel de los varones en las labores de “cuidado social”?

Trabajo de cuidados

¿Cómo se representa el trabajo de los cuidados?

Vínculos

¿Qué vínculos más allá de la familia se plantean a partir de este documental?

Deseo femenino y la diversidad sexual

¿Cómo se presenta el deseo femenino en este documental?

Amor entre mujeres

¿Cómo se presenta, representa el deseo femenino en este documental?

El deseo de un “nosotras”, Con *imágenes propias sobre el mundo*

¿Qué “nosotras” se plantea a partir de este documental?

¿Cómo la diversidad en la comunidad está representada en este documental?

¿Qué papel tiene el cuidado en este documental?

¿Qué tipo de “comunidad que viene” se presenta a partir de este documental?

¿Qué miedos nos invita a vencer este documental?

¿Qué desafíos desde las mujeres plantea este documental?

¿Qué transgresiones se generan a partir de este documental?
¿Qué imágenes propias se generan a partir de este documental?