

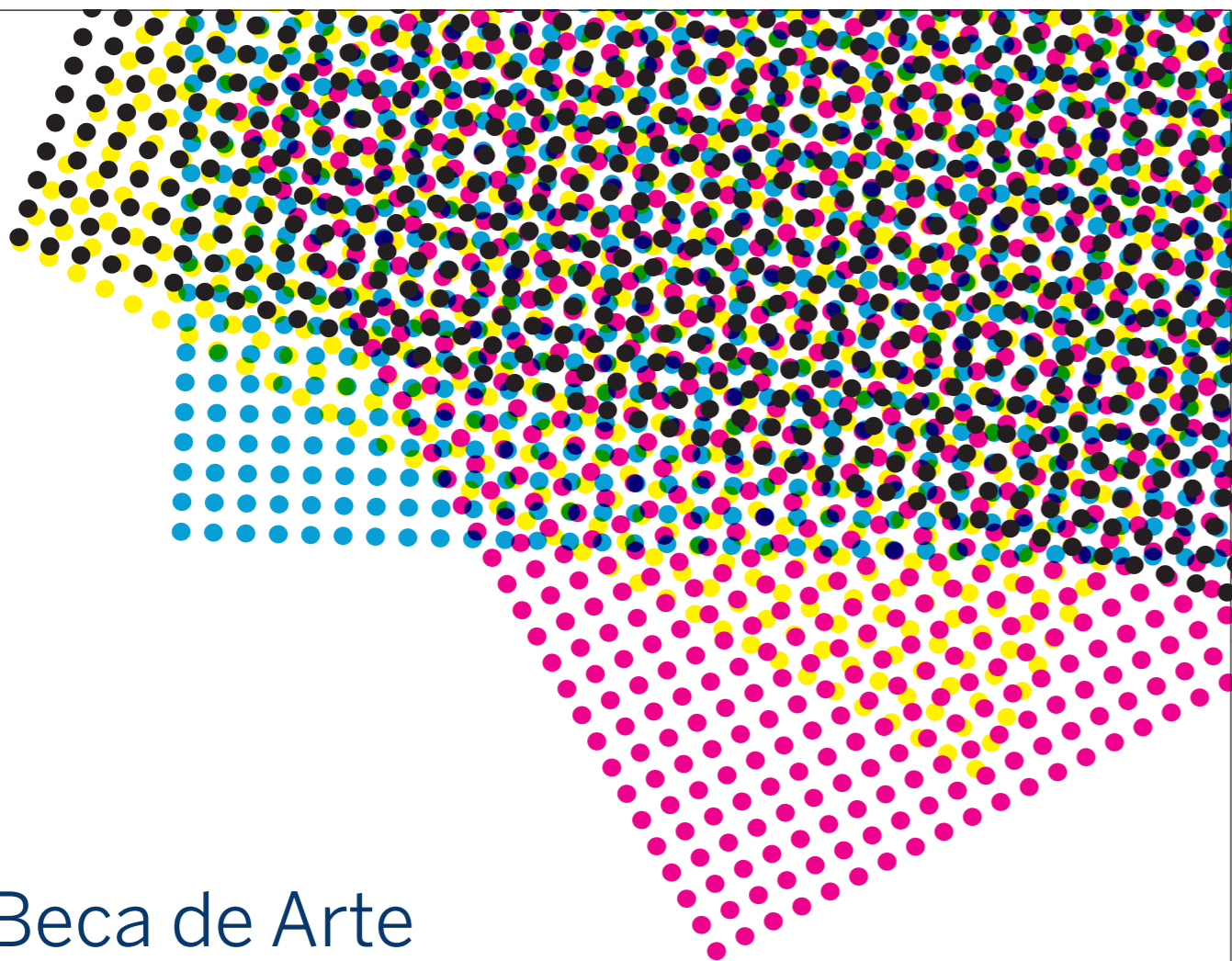
Nº 5 | 2021

AMBULANTE¹⁶

ECOLOGÍAS DEL CINE



AMBULANTE¹⁶
la revista



Beca de Arte BBVA

Beca de Arte BBVA es una plataforma de intercambio y colaboración que apoya la producción y difusión de iniciativas sobresalientes de arte y cultura: exposiciones, festivales internacionales (todos los géneros artísticos), ópera, teatro y música, acompañados de un programa público.

- **Convocatoria de la 6a edición**, abierta hasta el **15 de noviembre de 2021**.
- **Los titulares** de las iniciativas deben **comprobar 10 años** de trayectoria profesional.
- **Los solicitantes** aplican mediante donatarias autorizadas vigentes en el Diario Oficial de la Federación del año en curso.
- Consulta las bases en: www.fundacionbbva.mx

Si tienes un proyecto artístico, regístralo para participar y poder ganar un estímulo de **\$1,000,000 MXN**.

Convocatoria abierta

Fundación
BBVA

BRITISH
COUNCIL

Artes y Economía Creativa

¡Suscríbete a
nuestro newsletter!



BRITISH
COUNCIL

Selector
Radio

Lo mejor de la música
británica emergente
todas las semanas
por Ibero 90.9

Conducido por
Brenda Liviere y Víctor Huerta

ibero909.fm/the-selector

ANIVERSARIO 10 ANIVERSARIO 10 ANIVERSARIO 10 ANIVERSARIO 10 ANIVERSARIO 10

CIDE
Región Centro

compartir el centro

¿QUIERES INCIDIR
EN EL FUTURO DEL PAÍS?
¡Conoce nuestros programas
de licenciatura y maestría!

449 458 1784
Consulta directa.

Índice

CONTENIDO

REFLEXIONES EN TORNO AL CINE Y
LA GIRA DE DOCUMENTALES 2021

- 3 **Directorio 2021**
- 4 **Carta editorial**
POR PAULINA SUÁREZ
- 5 **Ecologías del cine. Notas de la programación 2021**
POR EL COMITÉ DE PROGRAMACIÓN
- 6 **Las cicatrices de un experimento. Entrevista con Mónica del Carmen, protagonista de *Una película de policías***
POR ERICK ESTRADA
- 8 **Rabia en oferta**
POR JORGE NEGRETE
- 9 **Naturaleza muerta o poética de los antónimos: *La metamorfosis de los pájaros***
POR MARC BARCELÓ
- 10 **¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?**
POR LÁZARO GABINO RODRÍGUEZ
- 12 **Cita Carmen Aristegui**
- 14 **Una cámara a la altura de los pies hace el camino al andar. Sobre *Nuhu Yāg MuYōg Hām: ¡Esta tierra es nuestra!***
POR VICTOR GUIMARÃES
- 15 **Un árbol que flota en el mar. Sobre *Domesticando el jardín***
POR DANIELA DELGADO VITERI
- 38 **Eugenio Polgovsky: La poética de lo real**
POR MARA POLGOVSKY
- 39 **Una suerte de reverencia**
POR EUGENIO POLGOVSKY
- 40 **Cine y mujeres que vibran. Sobre *Hermanas con transistores* y *Una banda de chicas***
POR TATIANA GARCÍA ALTAGRACIA
- 42 **Conchita, la abogada del pueblo, a través de sus hijos**
POR ÁNGELES HERNÁNDEZ ALVARADO
- 44 **La tecnología frente a la identidad y la imaginación**
DIÁLOGO ENTRE NATALIA DURAND Y HORACIO WARPOLA EN TORNO A *USUARIOS Y TODA LUZ, EN TODAS PARTES*

DOSSIER

DEDICADO AL
CLIMATE STORY LAB MÉXICO

- 17 **Ilustración**
POR EDUARDO RAMÓN TREJO
- 19 **Climate Story Lab México: Impulsar cambios en las narrativas sobre la crisis climática**
POR EL COMITÉ DE PROGRAMACIÓN DEL CLIMATE STORY LAB MÉXICO
- 20 **De la crisis ecosocial al cine contrahegemónico, y viceversa. Entrevista a Alejandro Pedregal y Miguel Errazu**
POR DIEGO GINARTES
- 22 **El desplazamiento climático en México: ¿A y por dónde vamos?**
POR ARMELLE GOURITIN
- 23 **Naciones indígenas: lecciones desde la resistencia**
DIÁLOGO ENTRE PABLO MONTAÑO Y YÁSNAYA AGUILAR
- 24 **De mar a mar**
POR ALMUDENA ESCOBAR LÓPEZ
- 26 **Ilustración**
POR SOFÍA PROBERT
- 28 **Disputas ambientalistas. Perspectiva histórica y marcos de discusión. Entrevista a Analiese Richard**
POR JULIÁN ETIENNE Y DIEGO SAPIÉN
- 30 **We and Land**
BY FELENE M. CAYETANO
- 31 **Nosotros y el territorio**
POR FELENE M. CAYETANO
TRADUCCIÓN POR AURELIA CORTÉS PEYRON
- 32 **Thelma Cabrera, la mujer maya que desafía el poder en Guatemala**
POR XIMENA NATERA
- 34 **LOW COST. [Paisaje escénico sobre la crisis climática]**
POR LAURA URIBE

Directorio 2021

DIRECCIÓN

Consejo Directivo
Diego Luna
Gael García Bernal

Directora general
Paulina Suárez

Directora operativa
Roxana Alejo

PROGRAMACIÓN

Directora de Programación
Meghan Monsour

Codirector de Programación y Alianzas
Julián Etienne

Coordinadora de Proyectos de Programación
Blanmi Núñez

Programadores
Diego Sapién
Noemi Cuetos

Responsable de Logística de Programación
Javier Fortis

ADMINISTRACIÓN

Responsable de Administración
Fabiola Lemus

PATROCINIOS Y ALIANZAS

Responsable de Procuración de Fondos y Patrocinios
Alejandra García

AUDIOVISUAL

Coordinador Audiovisual
Fernando de la Rosa

Asistente de Audiovisual
Jorge Luis Pérez

AMBULANTRÁILER

Animación
Memoma

Edición
Edgar Domínguez

Música, sonido y mezcla
Leo Heiblum
Labo

Voces
Gael García Bernal
Diego Luna
Tatiana García

COMUNICACIÓN

Coordinadora de Comunicación
Claudia Lizardo

Responsable de Editorial
Magaly Olivera

Responsable de Diseño
Dania Hermida

Asistente de Comunicación
Lydia Fernández

Asistente de Editorial
Norahenid Morales Amezcua

Asistente de Diseño
Pepe Tzintzun

Manager Digital Creativo
Natalia Lecuona

Coordinadora de Prensa
Icunacury Acosta

Asistentes de Prensa
Jessica Barón
Giovanni Rivera
Angélica Ramírez
Rodrigo García

Diseño y concepto creativo Ambulante 2021
Alejandro Magallanes

PRODUCCIÓN

Coordinadora de Producción
Xochitl Sánchez

Responsable de Enlaces y Voluntarios
Itzel López Paredes

Coordinadora de Logística
Melina Rosette

Enlaces estatales

Oaxaca | Víctor Sebastián
Veracruz | Gabriela Acosta
Aguascalientes | Ámbar Muñoz
Michoacán | Mayra Ortega
CDMX | Lorena Zamora, Lorena Luna

Responsable de Mantenimiento de Oficina
Sergio Martínez

FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN

Directora de Formación y Producción
María Inés Roqué

Coordinadora de Formación y Producción
Yareni Velázquez

Responsable de Logística de Formación y Producción
Jorge Ángel López

Asistente audiovisual de Formación y Producción
Aldo Ter-veen

SERVICIO SOCIAL

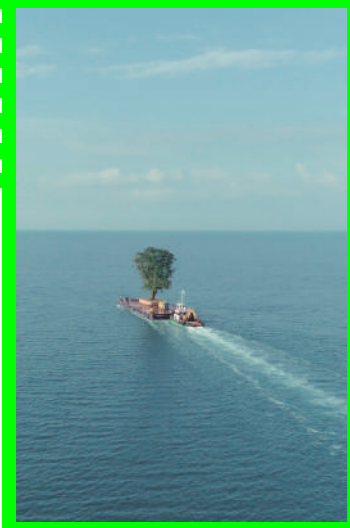
Andrea Viveros Muñozhiero
Austin Bradley Uribe Roddam
Claudia Valeria Bejar Díaz
Daniela Torres Basilia
Jorge Luis Gómez Lara
Juan Pablo Rodríguez Huerta
Lilian Méndez Bolaños Cacho
Luis Ernesto Gamboa Tello
Montserrat Arenas Ramírez
Valeria Soto de la Rosa

EDICIÓN
Magaly Olivera

DISEÑO
Dania Hermida

CORRECCIÓN DE ESTILO
Norahenid Morales Amezcua
Claudia Lizardo

La Revista *Ambulante* es una publicación de Documental Ambulante A.C. Prohibida su reproducción total o parcial sin permiso de la editora. Los textos son responsabilidad de los autores y no necesariamente representan la opinión de Ambulante. El tiraje de 500 ejemplares se imprimió en Offset Santiago S.A. de C.V.



EN PORTADA
Domesticando el jardín

AMBULANTE 16

Carta editorial

La decimosexta edición de Ambulante Gira de Documentales vuelve a tomar las calles para devolvernos lo que tanto anhelamos tras casi dos años de pandemia: habitar espacios públicos de manera colectiva y presencial. Si bien el cine tiene una expresión digital, experimentarlo lado a lado y escucharnos de viva voz ante una gran pantalla ofrece un modelo para convivir nuevamente tras tantos meses de encierro y, quizá, para reimaginar nuestra vida pública.

El cine documental tiene el poder de proponer los contornos de una nueva colectividad, en la que prospere la pluralidad de voces y miradas. Le damos la bienvenida a esta Gira de Documentales que esperamos les invite a encontrarnos y descubrirnos en esa diversidad tras tantos meses de encierro. Bajo el emblema de #EcologíasDelCine, dedicamos esta Gira al cine que genera ecosistemas heterogéneos y vitales entre documentalistas, públicos, activistas y defensoras del territorio; que recrea ambientes y esferas, más allá de cualquier dispositivo simple de comunicación o de mensajes.

Celebramos el cine que presenta y fragua mundos: los verosímiles y los quiméricos, los conocidos y los que aún están por imaginarse.

¡Bienvenidos a Ambulante 2021!

POR PAULINA SUÁREZ,
DIRECTORA GENERAL DE AMBULANTE

ECOLOGÍAS DEL CINE

Notas de la programación 2021

POR EL COMITÉ DE PROGRAMACIÓN

Desde el inicio del cine, las imágenes en movimiento han sido utilizadas para rendir culto al progreso y las fantasías tecnocéntricas del desarrollo: el ferrocarril y la urbe, la mecanización del trabajo, la industrialización de la sociedad. En México, la infraestructura de transporte como eje del turismo y la industria energética petrolera fueron promovidas como imperativo nacional a través del celuloide desde la década de 1930. Sin embargo, la historia del cine es tan múltiple como asombrosa y también es posible recorrerla por su lado vitalista, el cual rechaza el mecanicismo de la vida moderna, o animista, que imbuye de otras fuerzas y agencias a un mundo desprovisto de misterio. En la Gira de Documentales hemos incorporado tales vertientes y otra de sus derivas: la que testimonia luchas y reclamos en defensa del territorio y a favor del cuidado de la tierra. *Ecologías del cine*, el tema central de nuestra decimosexta edición hace referencia al papel que las imágenes en movimiento pueden jugar respecto a la explotación del medio ambiente. A través de la *tierra* y el *territorio*, como horizontes de sentido y pivotes de la acción colectiva, buscamos amplificar las historias de defensores en la primera línea de una crisis climática que desplaza cuerpos, trastoca los medios de subsistencia de comunidades y evidencia la inequidad con que se distribuyen los efectos negativos del extractivismo: en espacios rurales, en pueblos indígenas y afrodescendientes, en jóvenes y mujeres.

Las críticas a la posverdad, la desinformación o la falta de sustento científico en la comunicación sobre la crisis climática ignoran que los hechos no se sostienen por sí solos sin mundos, instituciones o vida pública compartidas. Indignarse ante la creencia en hechos alternativos o la falta de urgencia, pierde de vista que, en efecto, la gente vive en mundos separados y, en ocasiones, inconmensurables. La cuestión es cómo redistribuir sentidos comunes para hacerle frente a este reto compartido, más allá de discursos tecnocientíficos. En Ambulante estamos convencidos que los documentales, por la profundidad que ofrecen, la empatía que provocan y la atención que demandan, nos equipan para frenar el deterioro de la voluntad de actuar y nos inspiran para involucrarnos en el espacio cívico.

El tema de la Gira atraviesa secciones con títulos sobre el poder que persigue políticamente a defensores de la tierra (*Edna*) o que degrada territorios a su antojo (*Domesticando el jardín*); historias sobre las maneras en que las subjetividades se entrelazan con atención plena a la naturaleza (*Iarhini: corazón de madera*). En nuestra sección de Resistencias, *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: ¡Esta tierra es nuestra!* es un ejercicio de cine participativo que recupera las voces silenciadas de un genocidio que se reproduce al amparo del latifundismo. Otras películas en la sección trazan líneas entre la defensa del territorio y el ambientalismo como dos caras de la misma lucha. Estos documentales ponen al frente el trabajo de activistas, líderes comunitarios y realizadores indígenas por la justicia climática.

En un segundo momento, con la noción de *ecología* también queremos evocar la relación que sostienen diferentes elementos de un sistema entre sí y cómo estas interacciones transforman nuestro entorno. Como adelantaron hace décadas pensadores

de la comunicación, vivimos inmersos en un ecosistema medial donde las tecnologías afectan nuestra percepción y cognición. La cámara primitiva de cine y la cámara corporal de policía, las pantallas ubicuas como interfaces y la labor aún más imperceptible del reciclaje de desechos electrónicos, la casetera y las culturas que los soportes de grabación conservan o destruyen... todos son nodos en un entramado de afectos y comportamientos mediados donde los imaginarios y subjetividades se cristalizan.

Usuarios y *Toda luz, en todas partes* abordan el dualismo entre visibilidad e invisibilidad que ponen en juego las tecnologías y cómo ello influencia nuestras prácticas socioculturales. La primera recorre las infraestructuras que siendo transparentadas terminan por inmiscuirse hasta la esfera más íntima de nuestra vida cotidiana. La segunda, los cruces entre dispositivos de imagen y visualización que permiten vigilar, captar y medir ya sean emociones, cuerpos o poblaciones enteras.

En *Apenas el sol*, el protagonista graba las canciones y testimonios de otros ayoreos que, como él, fueron expulsados de la selva. Aquí la máquina no sirve, como pensaban los etnógrafos de principios del siglo pasado, para preservar las últimas reliquias de una "vida primitiva" antes de que desaparezca. A través de los actos de grabar y escuchar tales grabaciones la memoria y voz colectiva de su pueblo cobran cuerpo. Un resquicio se abre para que otros ayoreos reflexionen sobre su sedentarismo impuesto y pongan en tela de juicio los relatos y métodos de misioneros y acaparadores de tierras que pusieron fin a su forma de vida.

Las brujas del oriente, sobre el imbatible equipo nipón de voleibol femenino, devela cómo se entrecruzaron en el camino a las olimpiadas de Tokio 64 la prensa machista deportiva, los mangas y el milagro de la reconstrucción japonesa (que fabricaba en serie objetos con la misma profusión con que disciplinaba los cuerpos de trabajadores industriales) para crear una narrativa transmedia adelantada a la época.

Por último, *Silencio radio* y *Escribiendo con fuego* nos muestran las posibilidades perversas y libertarias de la tecnología para el periodismo. El control regulatorio del Estado y su capacidad indirecta de censura, logran que Carmen Aristegui sea despedida por revelar un caso de corrupción que involucraba a la primera dama. Ni la intimidación, ni la cibervigilancia a través del *spyware* Pegasus, lograron impedir que Aristegui lanzara su exitoso portal de noticias. *Escribiendo con fuego*, sobre un equipo de reporteras dalit en India que, armadas con *smartphones*, exigen respuestas a la incompetencia de su gobierno, nos enseñan cómo las propias tecnologías que erosionaron la diversidad de la prensa ahora le abren también caminos para su renovación desde abajo.

Ni la crisis climática ni las tecnologías de medios deben, por sus escalas, apabullarnos; sus efectos son tan próximos como concretos. Contrario al fatalismo político, ninguna de ellas es refractaria a nuestra acción colectiva. Esa es quizá una de las promesas del cine documental visionado en colectivo: revelar las imbricaciones de unos y otros con el mundo.

Las cicatrices de un experimento

Entrevista con Mónica del Carmen, protagonista de *Una película de policías*

POR ERICK ESTRADA

Una película de policías ¿es en realidad una película o es más bien un experimento? Los personajes que conocemos son reales. Lo que nos cuentan es producto de una serie de entrevistas que Alonso Ruizpalacios, su compañero en el guion David Gaytán y el equipo de la película hicieron a Teresa y a Montoya (personas reales) para entrar a su alma a través de sus experiencias como integrantes de los equipos policiacos de la Ciudad de México. Pero a quienes vemos en la pantalla es a una pareja de actores (Mónica del Carmen y Raúl Briones) que interpretan lo que Teresa y Montoya narraron y que el equipo de producción ha montado a manera de escenografía espiritual para que Mónica y Raúl desarrollen el "papel" frente a la cámara.

Es un no-documental en el que la ficción (que surge de entrevistas estrictamente documentales) es parte de una larga serie de herramientas que construyen una narrativa dúctil, casi fantasmiosa. En ella quien nos cuenta esas experiencias de policías es real pero el rostro es el de una actriz, un actor, un vehículo que nos deja sentir lo intenso, lo satisfactorio de ser policía en esta ciudad. Pero *Una película de policías* también es, si lo vemos a través de esta definición, un espejo de feria. Uno en el que la realidad se presenta manipulada por un cruce de ficción-realidad-no ficción-realidad distorsionada, para que las pesadillas también formen parte de lo que vamos a conocer de los personajes reales y de quienes les interpretan. Por un lado la luz de ser policía, por el otro, las profundas heridas que provoca convertirse en uno en un país como México.

Esta es una entrevista con Mónica del Carmen. En la película Mónica interpreta a Teresa y para hacerlo tuvo que infiltrarse en la Academia de Policía para cimentar su trabajo y encarnar a otra mujer que había recorrido ese camino.

Erick Estrada: La idea de navegar entre ficciones —o entre realidades— comunica la parte más humana de personajes que solemos deshumanizar de entrada. Cuando vemos a alguien con uniforme, en particular en México y en particular en uniforme de policía, solemos deshumanizarlo. A ustedes les tocó meternos en esas capas.

Mónica del Carmen: Hubo varias partes antes de llegar al guion que fue quizá la última etapa del proceso. Antes tuvimos un entrenamiento dentro de las academias de policía en la Ciudad de México y cuando llegó, el guion era una recopilación de todo lo que habíamos vivido, pero también un guion que ya habían escrito con referencia a Teresa y Montoya con sus historias reales. Lo que intentábamos Raúl y yo era infiltrarnos en la policía, conocer a los cadetes que son como la génesis de un policía. Y entender el origen de una policía como la que tenemos. Creo que lo más difícil fue la calle como policía, el patrullaje como policía y las academias. La ficción ya es algo que manejamos muy bien, creo. Nosotros conocimos a Montoya y a Teresa mucho después de haber iniciado el proceso de la película. Les conocíamos a partir de cómo hablaban, de sus entrevistas. Lo loco fue cuando les conocimos cara a cara. Muy pocas veces encuentras la oportunidad de que se te desdoble el personaje.

EE: Ahora que estamos hablando de doblar y trenzar los géneros, por un lado la ficción, por otro lado el documental, ¿qué tipo de



Una película de policías

cicatrices como gente de teatro, de cine, te deja este juego de dramas-ficciones-documentales de lo irreal?

MDC: Entender cómo funciona la desigualdad. Cómo funciona la falta de oportunidades para personas indígenas, para personas de escasos recursos. Cómo el acceso a la educación se vuelve algo que marca tu trayecto en la vida. En la policía hay resentimiento de fondo ante la desigualdad. Esa desigualdad y ese impulso de no aguantar también provoca cosas muy podridas dentro de la policía. Creo que mientras no pongamos sobre la mesa esa desigualdad y procuremos trabajar en ella, esos estratos de la policía jamás serán sanos. Llegan ahí por cuestiones de desigualdad y eso es lo que más me duele, ver que son personas como yo, que vienen de pueblos como yo, que buscan un montón de cosas, un montón de oportunidades y las oportunidades fueron mínimas. Esa es una cicatriz que en mi trabajo como creadora,

como actriz, siempre estará ahí. Marca porque siento que más allá de ser una actriz dentro de esta película, en ella también se debate si existen policías buenos, si hay policías que quieren hacer bien su trabajo, que la policía que tenemos también depende de nosotros.

EE: La película nos hace preguntarnos si no es que nosotros, como no policías, somos en buena parte culpables de lo que llamamos una mala policía.

MDC: Tuvimos la oportunidad de estar en Neza, en Sinaloa y en la Ciudad de México. Las tres policías son totalmente distintas. Los sueldos que se manejan en el norte son completamente distintos a los que se manejan en la Ciudad de México o en Neza, en donde vive una comunidad indígena muy fuerte y siguen manteniendo una organización comunitaria muy potente; son personas muy cercanas a su comunidad. Los de

Sinaloa están atendiendo un tema muy poderoso como es el narcotráfico. La película intenta colocar temas sobre la mesa, de entender que no es algo homogéneo, que es algo que tiene muchas aristas y que el ciudadano es parte integral de este mecanismo de corrupción al no exigir justicia ante las cosas, al no involucrarse en los procesos para tener gobernantes que sean humanos.

EE: Y me imagino que eso lo sentiste o lo tuviste muy de cerca con el trato que la gente y los otros cadetes te daban.

MDC: Son personas muy jóvenes, con muchos sueños, con ese sueño del policía bueno que va a salvar al mundo. Yo creo que muchos de los espectadores se harán esta pregunta, ¿qué idea tengo del policía? ¿Qué idea tengo yo de la persona que es un policía? ¿Cómo lo miro? ¿Cómo viven? Muchas veces piensan que son supermalos y que andan con sus armas extorsionando y robando y queriéndote desaparecer. Y claro que los hay, pero hay otras personas. Nosotros conocimos a esas otras personas y eso fue muy humano. No acabas igual que como empezaste, nunca. Ese personaje ya es una cicatriz. Pasé por este proceso para entender en carne propia las motivaciones de personas como las que quieren ser policías en este país.

EE: ¿Esta película la deberían de ver los policías? ¿Llevarla a las academias y decirles "ve lo que pasó con estos dos"?

MDC: Totalmente. Esta película se hizo muy de la mano de altos mandos de la policía, sin esas personas no hubiera sido posible la realización. Es una película que también rinde honor a esas personas porque las humaniza y las puede llevar a entender que su trabajo sí es muy importante y por eso necesita mejorarse. Ya la han visto. Aparecen policías buenos y policías malos. Y también hay ciudadanos buenos y ciudadanos malos. Es un todo. La deben ver porque ellos son parte del cambio, ellos también son parte de procurar el cambio.

EE: Claro. Es una película que aboga por una reconciliación social. A la hora de "descomponer" la realidad nos pide abrir los ojos y comenzar a establecer este cambio, una reconciliación con cuerpos sociales a los que por *default* solemos despreciar y oprimir.

MDC: En la función de la Cineteca les preguntamos si, como espectadores, después de ver esta película verían a un policía de la misma manera. Muchos dijeron que no. Se trata de mirar dónde está una persona que es policía, de visualizarlo dentro de nuestro ambiente cotidiano. La película lo hace. En Neza tienen algo que se llama aproximación ciudadana. Los policías y las policías van y se acercan al mercado, a las calles, comparten su WhatsApp y se presentan. Es un acercamiento, un comienzo. Con tu trabajo, en la crítica a piezas como *Una película de policías*, también se pone el tema sobre la mesa en varios estratos. Y creo que esta película con toda esta campaña de impacto de parte de No Ficción y de Netflix va a originar pláticas poderosas para comenzar ese acercamiento y ese trabajo que también tenemos que hacer. Porque es evidente que estamos en peligro si no atendemos eso como personas, como comunidad.

Rabia en oferta

POR JORGE NEGRETE

Es común encontrar espectadores que le demandan a los realizadores de cine documental una responsabilidad con los sujetos que filman, con sus historias personales; el retrato justo e imparcial de su entorno y sobre todo que se logre mantener la dignidad y en la medida de lo posible, la objetividad. La idea de que la materia prima de los documentalistas es "la realidad misma" les crea ciertas exigencias que parecen eludir a cineastas que toman la vía de la ficción o de la recreación para abordar una historia que proviene de esa misma realidad con la que trabaja el documental. ¿No deberían existir las mismas exigencias tanto para el documental como para la ficción?

De hecho, muchas producciones confían en ganar legitimidad al estampar antes de sus créditos iniciales la leyenda que reza "Basada en una historia real" y parece que confían en evadir responsabilidad al tomar "decisiones creativas" que responden a necesidades narrativas —o más bien comerciales— que a las necesidades específicas de los sujetos retratados, situación que aplica de forma específica a películas que toman eventos vigentes —muchos de ellos bastante sensibles también— en la agenda pública.

Cuando se les pregunta por el interés en abordar temas así, la gran mayoría de los cineastas argumentan la importancia de "darle voz a los que no la tienen", de ofrecer un eco que haría que sus historias lleguen a otras latitudes. Pareciera que su compromiso se mide en función de la rentabilidad de la película y que las distorsiones hechas se hacen para llegar "a la mayor cantidad de audiencias posibles". Resulta complicado decir que las motivaciones detrás de realizar una película de "ficción" son legítimas y se dirigen genuinamente a contribuir de forma significativa al problema que señalan o del que se toma ventaja.

¿Por qué ventaja? Pienso en los minutos de ovación que una película como *La civil* de la cineasta rumana Teodora Mihai obtuvo en la más reciente edición del Festival de Cannes y el premio "a la valentía" otorgado por el jurado de la sección *Un certain regard*. La película usa como plataforma el caso de Miriam Rodríguez, quien en 2014 padeció el secuestro de su hija Karen en Tamaulipas, pagó el rescate varias veces y fue hasta tres años después de hacer labores de detective que Miriam finalmente logró dar con el cuerpo de su hija y diez responsables de su feminicidio, tres de los cuales escaparon de la cárcel y la asesinaron frente a su casa.

A nivel técnico, la película no amerita queja alguna. Es evidente el trabajo de producción a cargo de los cineastas belgas Jean Pierre y Luc Dardenne, del rumano Cristian Mungiu y del mexicano Michel Franco, figuras que tienen una ominosa influencia en la administración actual del Festival de Cannes y que probablemente resultaron importantes para que la película fuese seleccionada, pero más allá de las cuestiones de política interna del festival, *La civil* es una película que cuida con esmero tanto su producción como su narrativa, llegando a un resultado que muchos espectadores al salir de la sala podrían considerar "satisfactorio" y ese es quizá, uno de los principales problemas, no solo de esta película, sino de muchas

otras que toman casos de sufrimiento real que se transforman en experiencias "duras de ver" pero finalmente satisfactorias.

La película es lo suficientemente competente para enganchar a la audiencia, crear suspenso y sobre todo, *entretener*, máxima directiva del mercado audiovisual contemporáneo. ¿Existe un elemento éticamente objetable en emocionarse y finalmente, sentir satisfacción ante una historia que encontró su desenlace en la ficción, pero que continúa irresuelta y dolorosa en la realidad? ¿Basta la autorización y el visto bueno de una víctima para modificar y *ficcionalizar* una historia que toca a muchas más?

Resulta también difuso decir cómo es que el hecho de que una película se vea y se haga tiene incidencia en un problema social, especialmente cuando la mayoría de los réditos generados se traducen en prestigio, reconocimientos y dinero para quienes la hacen antes de que para quienes la viven. En su formidable texto contra la película *Z* de Costa-Gavras titulado *El Pireo por un hombre*, el crítico Jean Narboni construye un elocuente y mordaz ataque a la película de Costa-Gavras, que también ficcionalizaba hechos verídicos:

Debemos llegar al film como espectáculo... una hora y media del sistema más apantallador, insistente, complaciente, ostentoso (y no ejercicio de estilo brillante que se ajusta a una "realidad", la cual, gracias o a pesar de él, permanece fuerte; sino informado por la manera misma en que esta realidad es captada, el uno y el otro se determinan, uno es secretado por la otra), forma desviada y degradada de aquello que constituía la fuerza del cine americano, recurriendo a los trucos más gastados de un cine anticuado y que nos confunde haber visto calificado como "documental".

Cuando la realidad se convierte en un espectáculo cobijado por la ficción, su supuesto compromiso con la realidad se desvirtúa y corre el riesgo de convertir en una comodidad la experiencia y el padecimiento ajeno y hacer consumible la indignación, haciendo hasta la rabia lucrativa. Es ahí donde el rigor podría erigir un espacio libre de esa facilidad, un rigor que no renuncia al público, sino que acerca de manera comprensiva la complejidad de un problema, creando una reconciliación con el otro y renunciando a su explotación como espectáculo o peor aún, como entretenimiento. Basta con ver lo trabajos de gente como Wang Bing o Kazuo Hara, que en sus aristas más nobles, alejadas de la vanidad del cineasta o de la necesidad de rentabilidad, el documental no busca arrancar ni vender respuestas al mundo, sino sembrar con diligencia sus preguntas.

Naturaleza muerta o poética de los antónimos: *La metamorfosis de los pájaros*

POR MARC BARCELÓ



Los muertos no saben que están muertos.

La metamorfosis de los pájaros

La experiencia de ver *La metamorfosis de los pájaros* es la de pasearse por un museo lleno de cuadros de naturalezas muertas, mientras unas voces nos hablan de vidas y muertes, de las luces y sombras de cada pintura, de los latidos y las memorias que se impregnaron en los pigmentos, que a su vez dibujaron cosas de otras vidas, de otras familias, parecidas, siempre parecidas, siempre algo inventadas o algo heredadas... mutter, mai, miada, mare, mutchi, mor, mère, mitéra, ima, mat, mother, mater, mai, mae. A Catarina Vasconcelos (Lisboa, 1986), directora del filme, se le murió la madre cuando tenía diecisiete años; su padre también vivió la muerte prematura de su propia madre. Muerte y Madre, la brutalidad de la antonomasia. Es el filme quien se adjudica la tarea de destilar la "fuente", nuestro "origen" (etimología de "madre") y el fin, la muerte, transfigurando la brutalidad presente en toda existencia —y por ende, finalmente banal— en poesía. Una poética de los antónimos, una alquimia, una metamorfosis que recorre su ciclo en los marcos de cada cuadro del museo de los pájaros, de la verticalidad de las plantas, de las naturalezas muertas.

"Naturaleza muerta". Bella contradicción. Extraña antonomasia, otra vez. Ahí está el eje sobre el cual se sostiene la sucesión de planos siempre rígidos de la película, continentes de la inefable tensión entre vida y muerte en todos los no-movimientos de la cámara. Es ahí, en esas cajas, en esos espacios casi cuadrados donde Catarina Vasconcelos deja resonar la voz que da tierra al símbolo. La voz que florece como un *jacinto*, que es el nombre que se inventa para su padre: nexo, vínculo, unión entre el universo *madre* y el universo *hija*. Es él, el padre, quien da estructura a

los símbolos, a la película misma, recitando los mantras formados por las palabras "madre" e "hija" en tantas lenguas. Porque es la historia que habita en todas las familias: recuerdos, cartas, leyendas, variaciones. En una escena, cuando estamos frente al cuadro donde una figura está haciendo un rompecabezas, escuchamos: "Lo que el ser humano no puede explicar, lo inventa". Ahí se refiere a la suposición de los hombres antiguos sobre la metamorfosis de unos pájaros que, en realidad, solo eran otros, llegados de otros lugares, en otra época del año. Vasconcelos también inventa desde ese mismo lugar: el de dar sentido —llenar el vacío que dejaron sus abuelos, su madre, sus muertes— con el símbolo. Incluso la gran obra simbolista del siglo XIX, *Moby Dick*, tiene su espacio en el filme (escuchamos la lectura de su comienzo), que, como la novela de Melville, está lleno de mar, de vastedad. Y de ausencia. Es tanta, esta, que la película se convierte casi en una obra sin rostros.

El rostro, entonces, tan poco *personaje* cuando llena alguno de los cuadros, muta en himno de lo perdido, de los afectos sobre la imaginación y los efectos de la curación que esta alcanza. Y sí, *La metamorfosis de los pájaros* es también terapia psicomágica. La bandera con una fotografía impresa de la cara de la madre-abuela Beatriz, que la misma Catarina Vasconcelos pasea por un paisaje árido, se erige como la enseña universal de la memoria, de la fuente-patria que aún abreva a los hijos o nietos... a los vivos. "Los muertos no saben que están muertos. La muerte es asunto de los vivos", dice Jacinto cuando cuenta, entre el relato autobiográfico y la leyenda, la muerte de su madre Beatriz.

¿Qué es una familia, sino una ficción? La tragedia, la comedia, el drama. Esas cortinas de la casa de Beatriz y Henrique, que enmarcan algunos de los cuadros simbolistas de Vasconcelos, funcionan también como telón del teatro doméstico que la directora portuguesa pone en marcha, como una suerte de constelación gestáltica. Y sin embargo, a pesar de lo magnánimo de la poesía que atraviesa este museo de la memoria y la autoficción, desprendido solemnemente de la hibridez como subgénero de lo documental, el filme respira con cada pequeño gesto o color, como las lunarias que a Beatriz le daban la certeza de que "el misterio está en los detalles". Porque así es la ficción de lo cotidiano. Ficción que pervive más allá de la muerte, como también decía Vladimír Holan, poeta checo, en su *Resurrección*:

¿Que después de esta vida tengamos que despertarnos un día aquí al estruendo terrible de trompetas y clarines?

Perdona, Dios, pero me consuelo

pensando que el principio de nuestra resurrección,

la de todos los difuntos,

la anunciará el simple canto de un gallo ...

Entonces nos quedaremos aún tendidos un momento ...

La primera en levantarse

será mamá ... La oiremos

encender silenciosamente el fuego,

poner silenciosamente el agua sobre el fogón

y coger con sigilo del armario el molinillo de café.

Estaremos de nuevo en casa.

¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?

POR LÁZARO GABINO RODRÍGUEZ¹

*Un día comprendió cómo sus brazos eran
Solamente nubes
Luis Cernuda*

He sido un entusiasta del documental durante muchos años, como espectador y creador. En el teatro he trabajado en sus fronteras desde 2006 con el grupo Lagartijas tiradas al sol. También he escrito y hecho mucho por respaldar la potencia política del arte. Pero desde hace un tiempo siento un malestar, una incomodidad con mi trabajo y con cierto tipo de documentales, una serie de fricciones, roces y frustraciones que cada vez me son más difíciles de eludir. Decido publicar estos pensamientos en este contexto porque considero que este espacio (la revista de uno de los festivales de documental más importantes del continente) es el natural para discutir lo que hacemos, para ponernos en duda y exponer nuestros desvelos.

El campo del documental es muy amplio y soy consciente de que hago generalizaciones bruscas. Estoy claro de que me refiero solo a cierto tipo de documentales, pero aun así me interesa ponerlos en foco, porque es precisamente ese tipo de documental el que se ha convertido en el hegemónico: el documental de denuncia.

En 1830, se representó en el Teatro Real de la Moneda, de Bruselas, la ópera *La muda*, la cual había sido prohibida por el rey Guillermo III. Se dice que a mitad de la ópera una arenga proveniente del escenario hizo que el público se levantara de sus asientos y saliera del teatro a expulsar a los holandeses, dando paso al nacimiento del reino de Bélgica. Eso cuenta la leyenda.

Una leyenda es una ficción que opera en el mundo como materia real y es por eso que "El dorado", aquel mítico lugar repleto de oro en este continente, tuvo consecuencias tangibles y rastreables en la realidad. Así mismo, son varias las leyendas que han construido la idea de que el arte es un instrumento eficaz para transformar la realidad política y social en un contexto dado.

Históricamente, una parte importante de la producción documental está ligada a cierto linaje de artistas que trasladaron su compromiso político a las obras que realizaban. Prácticas artísticas que han intentado incidir en la realidad, transformarla. Aquel dicho de Bertolt Brecht del arte no como espejo, sino como martillo... etcétera.

Hay una serie de frases hechas que se usan cotidianamente para justificar la existencia de los documentales: "son un espejo de la realidad", "son el lugar para contar nuestras historias",

"son una forma de articular nuestra experiencia en el mundo", "representan la posibilidad de proponer otras narrativas". Hasta otras francamente desproporcionadas como: "un pueblo sin cine es un pueblo sin memoria".

Pero más allá de conformarnos con estas consignas podríamos intentar responder: ¿qué hace hoy el grueso de la producción documental? ¿Para qué hacemos documentales quienes hacemos documentales? ¿Qué queremos y qué conseguimos? Y ¿qué pretendemos que hagan quienes los ven con eso que intentamos o logramos generar?

No pocos documentales buscan producir "indignación" en quien los mira y aquí radica un problema, a mi parecer, grave. Hay conceptos que tienen un signo político claro: la dignidad, por ejemplo, es un concepto cuya ampliación es un proceso eminentemente emancipador. Para cualquier persona en cualquier lugar, más dignidad es mejor que menos dignidad. La indignación, por el contrario, puede ser de derechas o de izquierdas, hoy están igual de indignadas las personas del movimiento #conmishijosnotemetas que muchas mujeres que marchan para denunciar los 11 feminicidios al día que hay en nuestro país. La indignación no es por sí sola un valor y contiene lo mismo un potencial coercitivo que uno libertario.

De tanto abordarla, la indignación se convirtió en un género de consumo más. Así como las comedias románticas nos hacen sentir ciertas cosas que obedecen a cierta idea de mundo y las películas de acción nos hacen sentir otras, así los documentales que nos indignan funcionan igual, frente a ellos ya sabemos qué sentir y qué pensar. ¿Qué hacemos las personas que consumimos esos documentales con eso que nos producen? Pienso que muchos documentales están comenzando a funcionar como desactivadores de la transformación que pretenden instigar, domesticando el descontento y confinándolo a un catálogo de consumo donde hoy es un caso y mañana será otro.

Cuando un caso tan terrible como el de Marisela Escobedo se vuelve parte del menú de derrota y olvido de las plataformas de *streaming*, podemos empezar a preguntarnos ¿qué pretenden hacer los documentales y qué están haciendo realmente? ¿Qué es exactamente eso de abrir la conversación?

Una abrumadora mayoría de los documentales están estructurados bajo los criterios dramáticos que describió Aristóteles en

su *Poética*: fábula, personajes, unidad de acción, planteamiento-nudo-desenlace, etc. Organizan la vida en los términos más tradicionales de la ficción y nos proponen leer la realidad bajo ese mismo esquema.

El relato de ficción es una construcción intencionada, por lo que estamos acostumbrados a descifrar las ficciones en términos de causas y efectos, de medios y fines. Ya decía el estagirita (siempre quise decirle así) que mientras en la Historia las cosas suceden unas después de las otras, en la ficción suceden unas en consecuencia de las otras. Pero al articular la "vida real" por medio de estructuras ficcionales típicas, surgen muchas fricciones éticas y conceptuales.

Todas intuimos que para lograr un efecto dramático clásico hay que resaltar las características negativas en los villanos y disimularlas en las heroínas, intuimos que demasiada complejidad impide leer la causalidad, presentimos que es mejor que el personaje tenga más obstáculos, que es mejor que le vaya peor y pierda un brazo o los dos. El tema es que en los documentales se trabaja con la vida de las personas, no con personajes, y si lo mejor para la película es lo peor para la persona, estamos frente a algo así como un "conflicto de intereses".

Para decirlo simple: los términos dramáticos mediante los cuales están estructurados muchos documentales son inmorales.

El esquema de producción de buena parte de los documentales hacen que estos partan de una convicción, una opinión o una tesis; y que el rodaje sea el trámite para ilustrar esa certeza. Soy escéptico de que las obras de teatro y las películas deban ser vehículos para la difusión de convicciones políticas.

Basta asomarse a las redes sociales o abrir cualquier periódico para corroborar que nuestras opiniones políticas son muy aburridas, son tan limitadas y genéricas que dan tristeza. Son repeticiones de repeticiones. Cansancios disfrazados de ardores.

Así como hay juntas que pudieron ser un mail, hay tantos documentales que pudieron ser un tweet.

Hay un lugar en el que el periodismo y el documental se tocan. Tengo enorme respeto por el oficio de las periodistas; es bien sabido que quienes hacen periodismo en no pocas zonas del país se

juegan la vida. Tal vez por eso me parece importante diferenciar los criterios del periodismo y los de la producción artística. Pienso que son esferas con distinto linaje, potencias, convenciones, procedimientos y valores.

Hay que cuestionar una idea del documental que considera más importante leer el periódico que leer poemas.

No considero que las prácticas documentales encuentren su terreno más fértil en intentar transformar el mundo a base de certezas, denuncias o convicciones. Pero sí me parece que abordan de manera muy potente el territorio del dilema y de las distintas fuerzas que constituyen una tensión. Pero en un mundo que se nos presenta como dado o cerrado, los documentales tienen la capacidad de hacer manifiesto lo que no entendemos, lo que no sabemos. En recordarnos que comprendemos poco y que la vida es, sobre todo, una incógnita.

En resumen, pienso que la potencia del documental está en dismantelar certezas y en abrir espacio al misterio.

Excepciones aparte, no considero que el teatro ni el cine sirvan para generar cambios concretos en la sociedad. Estadísticamente hablando si queremos transformar una realidad específica el hacer una obra artística no ha sido lo más eficaz.

Tal vez haya que separar la práctica artística de la práctica activista. Porque el activismo funciona sobre convicciones y el arte no necesariamente. Cuando yo apoyo una causa como la despenalización del aborto, no me interesa hablar con los "provida", no quiero acercarme a su punto de vista porque no me interesa cambiar el mío. Tengo una convicción que busco defender. Pero cuando me acerco al campo de lo artístico busco otras cosas: quiero descolocarme, intentar ver lo que no veía antes, busco cambiar.

Pienso que dividir estos dos espacios, reconocer las potencias y limitaciones de cada campo, haría más efectivas las luchas que realizamos por las causas que enarbolamos y también haría más rico el terreno de lo artístico que experimentamos, uno en el que podamos retomar las preguntas fundamentales, como aquella que se hace el poeta: ¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?

¹Nada es mío, todo es robado.



**Los periodistas
no somos entes
especiales, pero si
bien es cierto que
matar a alguien
es inaceptable e
inadmisible, matar
a un periodista
significa también
matar el derecho
a saber.**

**-Carmen Aristegui,
protagonista de *Silencio radio***

Una cámara a la altura de los pies hace el camino al andar

Sobre *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: ¡Esta tierra es nuestra!*

POR VICTOR GUIMARÃES



Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: ¡Esta tierra es nuestra!

La primera imagen que se sigue al prólogo de *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: ¡Esta tierra es nuestra!* (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero, 2020) es la de un hombre que camina rodeado por un capín alto y denso. No vemos su espalda, sino sus piernas que avanzan con destreza por dentro de la vegetación. Mientras el paso sigue hacia adelante, las hojas rozan la cámara, como si fuera necesario ponerse a la altura de los pies para, junto al hombre, pisar el suelo e inventar un sendero. Los ojos del espectador comparten la aventura de desbravar la tierra y hacer el camino al andar.

Ese ángulo inusual revela un principio de composición. En *¡Esta tierra es nuestra!*, será necesario caminar para trazar un mapa. Los indígenas Tikmū'ün/Maxakali recorren a pie el territorio que un día fue de ellos, y ahora es ocupado por los invasores blancos y sus bueyes. Mientras caminan, rememoran los días en los que todo ese espacio era su hogar, cantan en homenaje a los árboles abatidos para hacer pasto, alzan las voces en ristre para reivindicar su derecho a la tierra.

En la filmografía Maxakali, *¡Esta tierra es nuestra!* es la película en la que más explícitamente se endereza a los espectadores blancos. Si en *Yāmiyhex: as mulheres-espírito* (Sueli Maxakali, Isael Maxakali, 2019) veíamos la integridad performática del ritual de las mujeres-espíritu, en una mezcla de ficción y documental que estaba radicalmente inmersa en la cosmología Tikmū'ün y no hacía ninguna concesión a la mirada exterior, aquí vemos un panfleto abiertamente político, que se apropia de los códigos del cine militante para reivindicar el derecho a la tierra. Pero las marcas del cine de los Maxakali siguen fuertes: la frecuencia grave y misteriosa de los cantos que impregnan todo con su vibración sonora –presente desde *Tatakox* (2007)–, la cámara siempre en la mano, cercana a la respiración de los cuerpos y a la presencia de los espíritus –como en *Mimānām* (2011)– y, sobre todo, una performatividad intensa y autoconsciente que es la base de todo este cine.

No será una casualidad que el gesto siempre retomado del filme será justamente ese momento en el que alguien apunta hacia

un lugar que vemos, pero habla sobre algo que no vemos. Lo visible es un largo pasto vacío, aunque un día hubo allí una *kuxex* (casa de los cantos), lo que vemos es una ruta para autos que en el pasado era por donde caminaban los ancestros. El cuerpo ocupa el mismo espacio, mientras la mano apunta hacia lo invisible. Si los espíritus de los animales han sido destruidos por la invasión blanca, será la película la responsable por transfigurar ese espacio: lo que vemos es solamente un descampado propicio a la saña del capital pecuario, pero el habla de los chamanes y los cantos de los Tikmū'ün reunidos son capaces de reencantar la tierra, al menos mientras la película sucede.

La contigüidad entre lo visible y lo invisible es la carne misma del filme. En el prólogo, imágenes de archivo producidas por los blancos sitúan al espectador en el territorio que un día perteneció a los Tikmū'ün y en el proceso de su ocupación violenta por los invasores. Sin embargo, mientras vemos las evidencias históricas del desastre, una voz en lengua indígena encarna una manera de pensar que nada tiene que ver con los relatos cientificistas occidentales: los blancos se multiplican como abejas europeas y son bravos como las hormigas.

Reencantar el espacio, transfigurar, hasta el punto en el que sea necesario rastrear el suelo para descubrir la tumba de un pariente muerto. O hasta que sea imprescindible escribir en una pizarra los nombres de los indígenas asesinados y los lugares en donde ocurrieron los crímenes, o marcar un muro con la frase-título de la película en lengua Maxakali. Transfigurar un espacio es también disputarlo físicamente, hasta que la energía cartográfica se transforme en disputa *in situ* por el territorio, y sea imperioso enfrentar a los capataces de los terratenientes con la cámara en la mano y la furia en la voz.

En el *performance* colectivo elaborado para la película, se trata de reescribir, con la cámara y con el micrófono, con la presencia y con la música, la historia y la geografía de esta tierra. Una cartografía, sí, pero una que se hace con el cuerpo: los pies, las manos, la respiración. "¡Antes escuchaba las canciones, pero ahora veo!", dice uno de ellos. La tarea de la película será precisamente esta: convertir la energía de los cantos en vibración cinematográfica.

Un árbol que flota en el mar

Sobre *Domesticando el jardín*

POR DANIELA DELGADO VITERI



Domesticando el jardín

El primer plano de *Domesticando el jardín* es el siguiente: dos hombres pescando como cualquier otra persona pescaría en una orilla, con una mezcla de aburrimiento y resignación; como si aquellas emociones fueran intrínsecas a esta actividad. El segundo plano: uno de ellos lanza la caña con el mismo aburrimiento y resignación del plano anterior. El tercer plano: nuevamente, aburrimiento y resignación. Pero esta vez vemos cómo un árbol flota en el mar, lo cual parece no sorprender a los pescadores que permanecen sentados con más aburrimiento y resignación que nunca.

El árbol continúa su viaje en lo que parece ser un pequeño barco y el resto bien, como siempre; los pájaros cantan y el mar hace lo suyo. Se compone una imagen surrealista que ya no sorprende a estos pescadores porque es tan cruda como se puede ser. Una imagen triste porque no hay que ser extremadamente sensibles para entender que algo debe de andar muy mal para que un árbol flote en el mar. Y que, por si fuera poco, a nadie parece importarle. Indiferencia que no puede significar otra cosa más que en esa región del mundo los árboles flotan de forma sistemática.

Esta imagen distópica es el resultado de un equipo complejísimo de personas que se desplazan por zonas rurales de Georgia buscando árboles centenarios. Los compran, los arrancan de raíz y los transportan a la isla privada de un millonario. Un ex primer ministro de Georgia, tan amante de los árboles que necesita poseerlos.

Domesticando el jardín documenta el trabajo del equipo del millonario, conformado por personas que no tienen otra opción más que complacer a este coleccionista de árboles sin hacer muchas preguntas.

Transplantar árboles centenarios es arduo y enrevesado. Para hacerlo, se necesitan inventar técnicas que rondan entre lo artesanal y lo sofisticado. Se precisan abogados para gestionar los contratos de compra y venta. Personal para cubrir manualmente raíces gigantes con lonas, mientras que máquinas intimidantes perforan la tierra. También se necesitan personas para talar aquellos árboles que carecen del interés del millonario, tarea necesaria para la construcción de nuevos caminos imprescindibles para el desplazamiento. Por último, dado que todos los árboles deberán viajar en barco a la isla, se necesita un barco lo suficientemente

grande como para no hundirse, y lo suficientemente pequeño como para recordarnos la grandeza de aquello que transporta. "¿Y qué cuando tenga todos los árboles?", pregunta uno de los trabajadores mientras se refugia de la lluvia en una casa abandonada. "Entonces irá por los pájaros...", le responde su compañero.

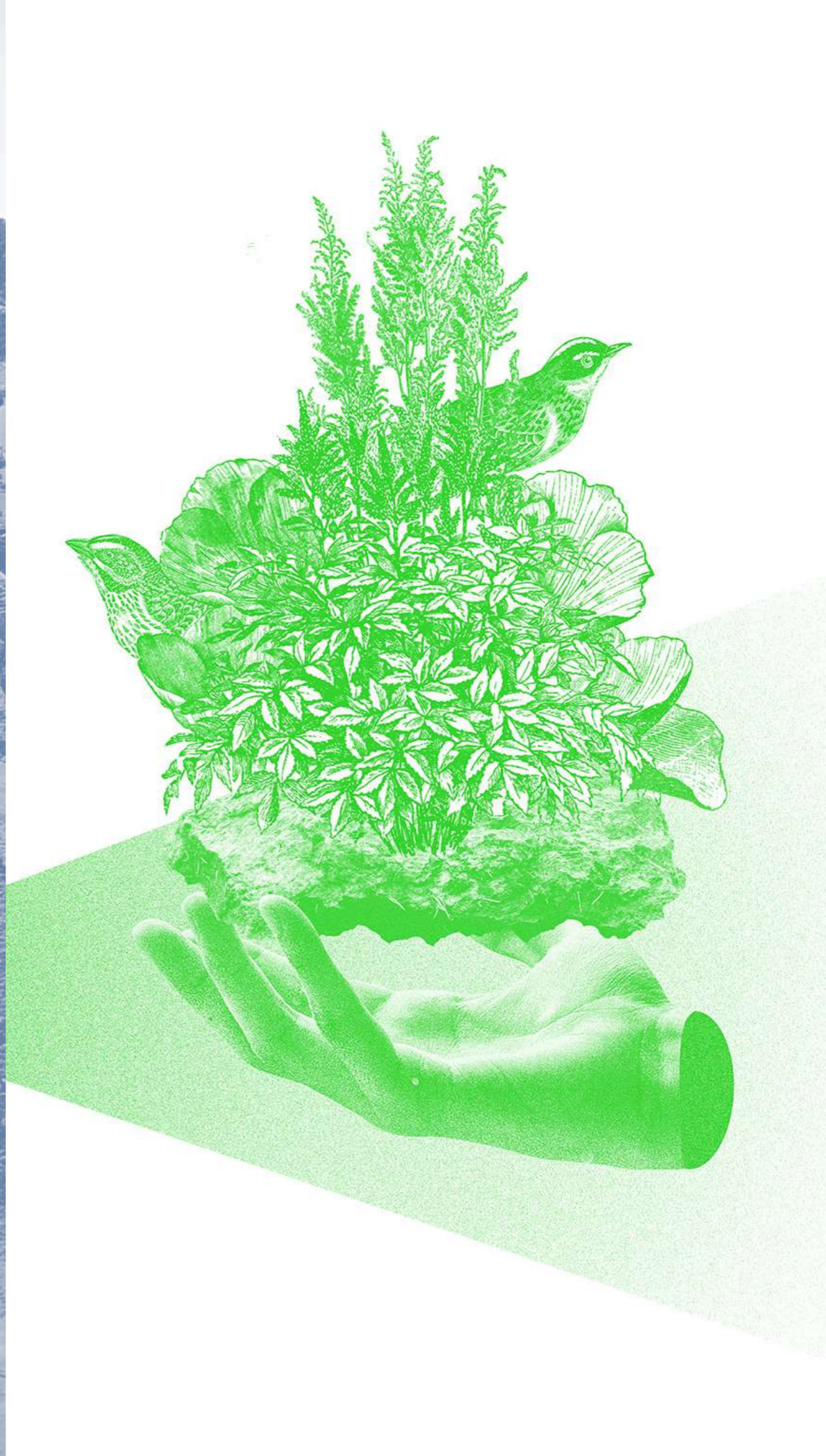
La película de Salomé Jashi trata sobre el proceso de resignación. Por un lado, el de los trabajadores del millonario que, entre la confusión y la necesidad, no tienen otra opción que dedicar su tiempo a un trabajo que parecen no comprender. Por otro lado, el de aquellas personas que se despiden de los árboles que sembraron sus bisabuelos mientras observan los cambios violentos que sufren sus paisajes a causa del capricho de una persona con dinero. Es así como un hombre fuma su primer cigarro en treinta años bajo la sombra del árbol que está por partir; o como algo parecido a una procesión religiosa da seguimiento a aquel árbol que abandona la comunidad para siempre, montado en una plataforma móvil, torpe pero eficaz.

Y es justamente en esa resignación en donde se alberga la más profunda tristeza, en la imposibilidad de detener el movimiento de los árboles. En la certeza de que el deseo del coleccionista vale más que las necesidades y los afectos de un ecosistema entero.

Lo que podría parecer una serie de imágenes surrealistas, se vuelve un doloroso recordatorio de la presencia de una maquinaria de abuso de poder que tiene la capacidad de vulnerar y transformar cuerpos y paisajes de formas tan eficaces que desafían los límites de aquello que entendemos como realidad.



Ilustración siguiente página
Eduardo Ramón Trejo es ilustrador y diseñador gráfico nacido en Guadalajara y radicado en la Ciudad de México desde hace 8 años. Se desarrolla en la ilustración a través de la técnica del collage, colaborando en diversas exposiciones colectivas e individuales y en proyectos editoriales como *GQ, Wired, Vice, Letras Libres, Tierra Adentro, Chilango, Expansión, El Fanzine, Picnic*, entre otros.



Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: ¡Esta tierra es nuestra!



Climate
Story
Lab

México
2021

Climate Story Lab México: Impulsar cambios en las narrativas sobre la crisis climática

Introducción al *dossier*

POR EL COMITÉ DE PROGRAMACIÓN DEL CLIMATE STORY LAB MÉXICO

Con este *dossier* compartimos parte de las preocupaciones que hemos discutido en los últimos meses mientras organizábamos el Climate Story Lab México, así como algunas de las líneas temáticas que se discutirán durante su realización del 1 al 4 de diciembre en la Ciudad de México. El objetivo de este encuentro es dual. Por un lado, impulsar narrativas diversas en torno a la crisis climática y defensa del territorio. Por el otro, tejer una red de incidencia animada por la justicia climática entre creadores y actores de los campos de la cultura, la academia, la comunicación, y los movimientos ambientalistas y de defensa del territorio. Al caminar en ambas direcciones creemos que es posible reflexionar fuera de la cuadrícula de formas y convenciones que han configurado nuestros imaginarios sobre el mundo que podemos habitar. Los textos que siguen capturan el aliento y espectro de esta intención.

Iniciamos por el futuro con un extracto del podcast *2050: el fin que no fue*, producido por Violeta Meléndez y Pablo Montaña en donde, a contracorriente del catastrofismo, distintas voces imaginan una mirada retrospectiva sobre las acciones y sucesos con que se resolvió la crisis climática. Yásnaya Aguilar recuenta cómo las naciones indígenas hicieron frente a la crisis empleando sus saberes para construir comunidad y vivir en paz con la naturaleza. La poeta beliceña Felene M. Cayetano escribe sobre el cuidado de la tierra del pueblo garífuna al que pertenece. En Belice, los territorios remotos del poder donde se establecieron, ricos en biodiversidad, ahora están amenazados por las largas infraestructuras que exige el turismo de masas.

Desde la academia incluimos dos contribuciones. La primera, de Armelle Gouritin, alerta sobre los riesgos de un enfoque en la resiliencia y la reubicación para hacerle frente al cambio climático. En su entrega reconocemos que el desplazamiento climático forzado de personas en México muestra las injusticias frente a quienes menos contribuyen al cambio climático y resultan sus primeros afectados. La segunda, de Analiese Richard, recalca la importancia de mantener una perspectiva histórica sobre la organización y desarrollo de los movimientos ambientalistas y los marcos discursivos de las disputas que emprendieron.

Por su lado, Almudena Escobar señala los puntos ciegos de los discursos celebratorios de la *Hispanidad* y reivindica el potencial del archivo —un archivo cuestionado en tanto tecnología del estado, abierto, vívido y conceptual— para recuperar otras nociones de territorio borradas por la Historia. En una entrevista de Diego Ginartes a Miguel Errazu y Alejandro Pedregal, coordinadores del seminario *Ecologías de la imagen en movimiento* organizado por la UNAM y el Centro Cultural de España en México, se traza la manera en que preocupaciones como la defensa de la tierra, la propiedad y acción política comunal, la cuestión indígena, junto con procesos sociales de las años sesenta y setenta, nutrieron un cine contrahegemónico. Estas vetas pueden recorrerse hasta nuestros días en el cine etnográfico, documental e incluso experimental en México, que abordan la injusticia ambiental y la sobreexplotación de recursos.

Completa el *dossier* un extracto de *LOW COST [Paisaje escénico sobre la crisis climática]* de Laura Uribe, un dispositivo híbrido e interdisciplinario compuesto de paisajes visuales y sonoros, instalaciones, documentación científica e histórica y escenas fragmentadas. En una cumbre climática descomedida, tanto por la temperatura ambiental como las posturas, asistimos a una suerte de *tableau vivant* de todo el espectro ideológico sobre la crisis que atravesó a la humanidad en el siglo XXI.

Por último, acompañan a los textos dos ilustraciones: una por Eduardo Ramón Trejo, la cual simboliza el potencial del cine para visibilizar la crisis climática, y otra por Sofía Probert, cuyo enfoque se encuentra en el desplazamiento territorial como consecuencia de la misma crisis.

Actuar ante el riesgo vital que enfrenta nuestro planeta requiere de todas las modalidades de la imaginación y el pensamiento. En el Climate Story Lab México están convocados una amplia gama de *expertos*, de los especialistas en territorio a los especialistas de la fabulación. Al terminar de leer este *dossier*, los invitamos a visitar el micrositio dedicado al laboratorio para recorrer los puntos destacados del encuentro, escuchar entrevistas a los invitados, y acceder a las conferencias magistrales.

De la crisis ecosocial al cine contrahegemónico, y viceversa

Entrevista a Alejandro Pedregal y Miguel Errazu

POR DIEGO GINARTES

Alejandro Pedregal, además de cineasta y guionista, destaca por sus artículos y libros sobre cine, cultura, política e historia. Actualmente, ejerce como investigador posdoctoral en el Instituto de Historia del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); de igual forma ha desarrollado funciones de pesquisa en el Departamento de Cine, Televisión y Escenografía de la Universidad Aalto (Finlandia). Miguel Errazu, por su lado, ha sido investigador posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y en la Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma. Entre sus publicaciones recientes, destaca la coedición del volumen “Los alrededores del cine” (*Artefacto visual* no. 8, 2020) y “De la caja de herramientas al palimpsesto. El cine en el hacer de las artes en México” (*Fonseca* no. 19, 2019).

Sus intereses comunes cubren cuestiones de memoria cultural, estéticas fósiles, cines contrahegemónicos latinoamericanos y ecología de la imagen en movimiento. Conversamos con ellos a propósito de este último asunto, desde la perspectiva de sus prácticas de pesquisa académica, y sobre cuyo paraguas conceptual coordinaron a comienzos de este año un seminario en colaboración con el Centro Cultural de España en México, la UNAM y el CSIC.

Diego Ginartes: Antes de adentrarnos en las cuestiones específicas del entorno contemporáneo, nos gustaría aproximarnos brevemente a una genealogía del cine contrahegemónico en México.

Alejandro Pedregal: En México, como en cualquier sitio, hay una estratificación histórica en cuanto lo referido a las respuestas en el cine de resistencia. México tiene su historia colonial y también una construcción nacional con sus propios mitos, que ahora mismo están siendo respondidos por otro tipo de historiografía mexicana, seguramente más rica y más compleja. También periodos históricos más cercanos al siglo XX, con ello me refiero a lo que significa la Revolución mexicana para el imaginario cultural y la construcción institucional posterior.

Miguel Errazu: Por ejemplo, en los sesenta y en los setenta hubo un quiebre, el cual procedió de un proceso histórico acumulativo de experiencias cinematográficas, cines de resistencia, que explicado de manera muy esquemática, empiezan por el cine soviético de los veinte y treinta, siguiendo con el neorrealismo italiano, las experiencias francesas del *cinéma vérité* o algunos trabajos de la *nouvelle vague* donde el cine se relacionaba de una manera orgánica con otros ámbitos como con lo político, lo cultural o lo social [...]. Es desde ahí donde experiencias como el Tercer Cine o el Nuevo Cine Latinoamericano

surgen, respondiendo a una coyuntura histórica específica. Y también a una serie de cuestiones materiales en relación con los medios cinematográficos, permitiendo que esos otros cines puedan aparecer. Hasta aquel momento el cine había sido un medio más restrictivo en términos logísticos y de conocimiento, y con la introducción de equipos ligeros, por ejemplo de 16 mm y 8 mm, equipamiento de sonido, pero también, equipos de iluminación, exhibición de las películas, etc. es que se permite una mayor accesibilidad a la producción.

AP: El caso mexicano es muy particular en el contexto del cine latinoamericano porque el cine contrahegemónico es una mezcla de una especie de sociología priista que tiene una serie de códigos e imaginarios revolucionarios, pero que al mismo tiempo contiene una institucionalidad estatal muy particular y, por tanto, promocio-na también un cine hegemónico.

DG: Partiendo de sus investigaciones y trabajo académico, ¿cuales son y de dónde vienen los vínculos que se establecen en los movimientos audiovisuales contemporáneos de resistencia, militantes y contrahegemónicos en México con el entorno social y ecológico dentro del contexto de crisis climática actual?

AP: Un factor relevante tiene que ver con la cuestión indígena —que a su vez está relacionado con la revolución en los procesos de la historia mexicana del siglo XIX— que tiene que ver con la propiedad de la tierra. La propiedad ejidal —configuraciones muy particulares de México— todavía se mantiene, al menos nominalmente, como una propiedad comunal, que proviene del reconocimiento de diferentes derechos ganados durante la revolución. Esto genera una subjetividad en relación a la propiedad de la tierra, de los derechos de las comunidades, que quizá sean más tangibles que las cuestiones ecológicas que hoy en día están más en boga. Por ejemplo, con el tema de la minería o la expropiación de tierras para la explotación de los recursos, se han generado unas reacciones muy generalizadas con el sexenio que da comienzo Andrés Manuel López Obrador, en relación al proyecto del tren maya, los planes eólicos, hidroeléctricas, que han vuelto a poner sobre la mesa los derechos de la tierra. A partir de ello, ha habido una gran explosión en los últimos años de cine crítico, sobre todo en el ámbito del documental, más experimental o etnográfico. También en algunas piezas de cine de ficción, que de alguna manera abierta se refieren a las cuestiones de la constitución del sujeto nacional mexicano, como podría ser *El ombligo de Guie'dani* de Xavi Sala, el colectivo Los Ingrávidos, entre otros.

ME: México siempre ha sido rico en un cine etnográfico y social por su bagaje cultural, antropológico, historiográfico y lingüístico, aflorando una tensión entre política estatal-institucional y las cuestiones de marginalidad. Y eso ha dado pie a una explosión de cine documental interesado en las problemáticas territoriales de los indígenas, retratando la marginalidad del sujeto colectivo indígena ante la modernización del estado mexicano. Es un tema complejo porque no siempre se ha tratado como una cuestión ecológica, como se entiende en la actualidad, sino como derecho territorial comunal. Lo interesante del caso es que en lo tangible de lo comunal, es donde lo ecológico encuentra una relación con la praxis política.

DG: Y en el contexto de la ecología política, ¿qué referentes reflexionan sobre las especificidades latinoamericanas y/o mexicanas?

AP: Hay grandes figuras de la ecología política, grandes eco-marxistas, como Víctor Toledo o Enrique Leff, que reflexionan desde una época muy temprana y de una manera bastante elaborada sobre la cuestión ecológica en relación a los países del sur. Aunque nunca está del todo claro si México cae en el sur global, porque pertenece a la OCDE, y por ser un país con unas características un poco particulares —sobre todo en el periodo de la industrialización—.

DG: La función del espectador ha cambiado drásticamente en las últimas décadas, con una mayor liberalización/accesibilidad a los recursos tanto energéticos como de conocimiento, ¿qué rol tendría el espectador para con los cines críticos en las actuales circunstancias de crisis climática? ¿Y cómo afecta este rol a la creación activa de narrativas cinematográficas?

AP: El rol del espectador ha cambiado mucho. Se ha terminado la caja negra a la que se entra, la cual servía como espacio que te aislaba de la realidad de afuera y sobre la que todo un colectivo veía una misma cosa, pero reflexionaba por su cuenta y, al mismo tiempo, servía como espacio de comunidad. Salvo en eventos excepcionales como puede ser un festival, esto se ha acabado. Lo que prima ahora es un espectador que está hiperatomizado a través de los dispositivos digitales. Por ejemplo, en cuestiones generacionales, el tipo de atención, de concentración y el tiempo que la gente utiliza delante de una imagen se ha reducido mucho y eso atraviesa la relación contemporánea con la imagen en movimiento. También estamos hablando de dispositivos digitales que implican un grado de extracción de mine-

rales atroz, sobre todo, porque está masificado, porque ahora todo el mundo tiene un celular o dos, más una *tablet* y una computadora. Y además hay esa percepción como si el digital no contaminara, cuando el digital es supercontaminador por lo que implica en términos de consumo de energía de mantener las redes, extracción de minerales, etc. Evidentemente, hay una especie de abstracción entre la relación del dispositivo y su huella en el medio ambiente, e implica una relación muy determinada con lo que vemos y cómo los vemos.

ME: En términos de contenido, más que a enriquecer las respuestas del espectador, ha tendido a homogeneizarlas. Aparecen cuestiones de políticas de promoción, de culturas industriales donde la atomización del espectador rompe las barreras de identificación como comunidad. Eso que es un fenómeno que marca mucho en el primer mundo, es algo que en realidad tiene un impacto cada vez más globalizado.

AP: Aunque sí hay experiencias alternativas, mencionaba antes *El ombligo de Guie'dani* de Xavi Sala, pero hay muchas más, donde existe una implicación entre la producción, el realizador y las comunidades, y por tanto se generan dinámicas diferentes a las que dominan la escena cinematográfica. Experiencias poco dominantes, eso sí, y de las que no conozco la continuidad que puedan llegar a tener. Y me cuesta ser optimista a la hora de pensar que las dinámicas de disolución del espectador como colectivo puedan generar ningún tipo de resistencia.

ME: Otra cosa es que los propios dispositivos permiten que la gente grave, la gente suba videos y eso genera otro tipo de dinámicas de interacción con el medio audiovisual. Y en una cultura poco estable, diluida y desestructurada se permite otro tipo de intervención del espectador como creador.

Tanto Errazu como Pedregal han creado a lo largo de los años un espacio de pensamiento crítico donde, de manera individual o colectiva, han profundizado y ampliado en torno a la relación entre la prácticas estéticas cinematográficas, la política y el medio ambiente. De sus trabajos centrados en México y América Latina emana la percepción de que las imágenes arrebatadas a la naturaleza, mediante los autores, su compromiso y reflexiones, retornan a los paisajes a los que pertenecen.

El desplazamiento climático en México: ¿A y por dónde vamos?

POR ARMELLE GOURITIN

Según el informe Groundswell del Banco Mundial de 2018, para 2050 el peor de los escenarios contempla que más de 3 millones de personas tendrán forzosamente que desplazarse al interior de México.¹ Ante la amplitud del fenómeno proyectado, surge la pregunta: ¿a dónde vamos? La respuesta que se impone es "la justicia climática". Así pues, el camino de la atención al desplazamiento climático es sin duda la justicia climática por las especificidades del fenómeno y los retos y oportunidades que plantea.

Para empezar con las especificidades del desplazamiento climático, está ya ampliamente demostrado que las personas y comunidades no reaccionan de manera "automática" a los impactos del cambio climático que genera el desplazamiento. En el impulso del cambio climático, se articulan también factores que no son climáticos y se juntan con los factores que sí lo son.² Son entre otros la edad, el género, la vulnerabilidad socioambiental preexistente, y la pertenencia étnica.

Reflejando la injusticia climática a nivel global, a nivel nacional no son las personas y comunidades que generan en mayor medida el cambio climático las que sufren más los impactos del mismo. Al contrario, las personas y comunidades más socioambientalmente vulnerables son las que sufren en mayor medida de los efectos de este fenómeno, siendo más propensas a tener que desplazarse forzosamente. En México, los datos diferenciados en materia de pobreza ilustran el marco y el alcance de esta injusticia (ver por ejemplo los datos del INEGI que reportan la pobreza de la población indígena).³

Luego, los retos en la atención del desplazamiento climático se inscriben en la (in)justicia climática: atender el desplazamiento climático presenta riesgos.⁴ Por un lado, la prevención y atención al desplazamiento climático en los instrumentos político-legales pueden enfocarse casi exclusivamente sobre la resiliencia. Sin negar la importancia de la adaptación y de la resistencia en la atención de los impactos del cambio climático, varios autores ya señalaron los riesgos que conlleva este enfoque.⁵ Así pues, pueden desplazar la responsabilidad: el centro de gravedad no se ubica en las acciones u omisiones de las autoridades públicas o sectores de la sociedad que generan el cambio climático o no lo mitigan, sino en las personas y comunidades más severamente afectadas por el cambio climático: es su responsabilidad aumentar su resiliencia. También, la adaptación y la resiliencia pueden hacer desaparecer la resistencia: la atención se centra sobre las maneras de adaptarse al cambio climático, aceptando el "estado de las cosas" sin cuestionar la inseguridad provocada por el cambio climático y los patrones que la generan (por ejemplo, la demanda de energía).

Por otro lado, la atención al fenómeno puede servir como una herramienta adicional para que las autoridades públicas puedan disponer de tierras en zonas de conflicto. En México, los conflictos relacionados, entre otros, con el acceso a tierras para desarrollar "proyectos de desarrollo" es una realidad violenta.⁶ Reubicar a las po-

blaciones asentadas en territorios con potencial en términos de energías renovables argumentando que esos territorios no son adecuados para asentamientos humanos podría servir para que las autoridades públicas lleven a cabo lo que fue etiquetado como "despojo verde".⁷ Al respecto, el contexto mexicano no es alentador: se caracteriza por un despojo histórico, al cual se suma el despojo impulsado por las actividades del narcotráfico.

Finalmente, este enfoque podría encapsular a los (potenciales) desplazados como víctimas pasivas, destinatarios de las normas de la política climática y, más específicamente, de las normas destinadas a atender el desplazamiento climático. Esto podría negar su capacidad de convertirse en agentes de cambio.

Para concluir, la atención al desplazamiento climático siguiendo el camino de la justicia climática requiere acabar con una percepción equivocada: el desplazamiento climático forzado de las personas que sufren los impactos climáticos no debe ser considerado un éxito, sino una adaptación fallida. No se pueden negar los dramas y violaciones masivas de los derechos humanos de estas personas y comunidades forzadas a desplazarse. La atención al desplazamiento climático debe inscribirse firmemente en las narrativas de responsabilidad y de derechos humanos.

¹Rigaud, K. K., de Sherbinin, A., Jones, B., Bergmann, J., Clement, V., Ober, K., Schewe, J., Adamo, S., McCusker, Brent, Heuser, S., y Midgley, A. (2018). *Groundswell: Preparing for Internal Climate Migration*. Washington D.C.: World Bank.

²Piguet, E., Pécoud, A., y De Guchteneire, P. (2011). "Migration and Climate Change: An Overview. Refugee Survey Quarterly", 30(3), 1-23; Rubio Díaz-Leal, L. (2017). *Desplazamiento ambiental. Experiencia global, realidad mexicana*. Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, Heinrich Böll Stiftung México, Centroamérica y el Caribe. cmdpdh.org/project/desplazamiento-ambiental-experiencia-global-realidad-mexicana/.

³Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL). (s.f.). *Medición de pobreza 2018*. www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Paginas/PobrezaIndigena.aspx.

⁴Veáse Gouritin, A. (Coord.) (2021). *Migrantes climáticos en México*, FLACSO México para una presentación y análisis más detallados de los riesgos. Para un panorama de los instrumentos político-legales mexicanos que atienden el desplazamiento climático, ver Gouritin, A. (2021). *Hacia el reconocimiento político y jurídico del desplazamiento climático en México*, Migraciones climáticas, Blog, 29 de junio de 2021. migracionesclimaticas.org/hacia-el-reconocimiento-politico-y-juridico-del-desplazamiento-climatico-en-mexico/.

⁵Evans, B., y Reid, J. (2016). *Una vida en resiliencia: El arte de vivir en peligro*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁶Facultad Latino Americana de Ciencias Sociales Sede México (FLACSO), y De Montfort University. (2019). *Proyecto Conversando con Goliat*. Base hemerográfica y mapas de conflictos: Minería, energía eólica, energía hidroeléctrica e hidrocarburos. conversingwithgoli.wixsite.com/misito/datos-y-mapas.

⁷Vigil, S. D. (2018). *Green grabbing-induced displacement*. En McLeman, R., y Gemmenne, F., *Routledge Handbook of Environmental Displacement and Migration* (pp. 370-387). Londres: Routledge/GSE Research.

Naciones indígenas: lecciones desde la resistencia

Diálogo entre Pablo Montaña y Yásnaya Aguilar

Los presentes son una serie de fragmentos agrupados por tema, los cuales pertenecen al episodio "Naciones indígenas: lecciones desde la resistencia", del podcast *2050: El fin que no fue*. En él, Violeta Meléndez, Pablo Montaña (PM) y Yásnaya Aguilar (YA) dialogan sobre las naciones indígenas como referente de resistencia, pues han sobrellevado la crisis climática con el conocimiento de quien ha sobrellevado muchas otras pruebas, siempre desde la comunidad y las estructuras locales.

Cambio climático y COVID

PM: Mucho se habla de que el COVID hizo reaccionar a la sociedad frente al gran desastre al que estábamos llevando a nuestro planeta, pero en realidad ese debate de la coexistencia, y el debate de cómo sí vivir, ya estaba presente dentro de las naciones indígenas muchos años antes. Ya estaba ahí porque son cientos de años de esas resistencias.

Capitalismo y crisis climática

YA: Por un lado, el desarrollo capitalista industrial hizo ver a la tierra como si fuera un lugar de recursos infinitos, que podían seguir explotando y explotando, en el cual todo se veía como recursos naturales. Con la revolución industrial hacia 2020 todo eso se acabó y acabó con el planeta en muy poco tiempo; nosotros sabíamos por la historia y por haber estado fuera de este proceso y de sus beneficios que no era una buena idea.

Vulnerabilidad ecológica

YA: Se ha hablado de la vulnerabilidad ecológica como los segmentos de la población mundial que menos han contribuido al cambio climático, quienes son mucho más vulnerables que la minoría que más ha contaminado.

Confianza en el Estado e ideología del individualismo

YA: Durante mucho tiempo, sucedió que había una idea en los espacios urbanos —al menos en ciertos segmentos, porque recordemos la existencia de estructuras barriales en la Ciudad de México y Monterrey— de que el Estado sí podría resolverles la vida. A través de pagar un poco de impuestos te podía dar salud, educación. Yo creo que el hecho de pensar que el éxito individual no dependía del bien colectivo fue un asunto más bien ideológico, yo no culpaba a la población mestiza. Mucha gente dice ahorita, "no, es que no lo vieron a tiempo". Más bien había todo un sistema que hacía creer eso.

Estructura minúscula: la estructura natural de organización humana

YA: Siempre hemos pensado —y tal vez por contraste así quede más claro qué es una estructura minúscula— que lo glorioso de la historia son las grandes estructuras: la construcción de las pirámides de Egipto o el imperio mexica, que eran sociedades que habían construido grandes cosas, pero también a costa de mucha desigualdad. A lo largo de la historia, a un lado de estas civilizaciones siempre hubo estructuras minúsculas que

no quedaron registradas, pero que permitieron la vida, y que eran más justas, más equilibradas. Una estructura minúscula es una estructura recíproca con autogobierno, autogestionada, que dependiendo de los retos puede establecer alianzas con otras estructuras minúsculas para objetivos claros.

Estructuras comunales: quién tiene visibilidad y quién tiene peso en su opinión dentro de la comunidad

YA: No todo lo que hacia afuera de la comunidad es muy visible tiene el mismo peso dentro de la misma. Porque dentro de la comunidad el sistema de prestigio (que es lo que hemos conservado a pesar de todo) los sistemas de lo que es respetable, visible, y los sistemas de validación se construyen en el trabajo duro, comunal.

Estado nacionalista vs. Estado neoliberal para los pueblos indígenas

YA: Mucha gente en determinado momento pensó que la pandemia iba a dismantlar el sistema capitalista. Claro que iba por ahí y eso tuvo sus efectos, no podemos negarlo, pero lo que vino después con el cambio climático, fue donde la pandemia fue como un anuncio previo.

En aquel momento, si hacemos análisis de contexto, teníamos por lo menos en lo que se nombraba democracia en México, un cambio que dio mucha esperanza a muchas personas, que era el regreso de un Estado muy neoliberal a un Estado mucho más nacionalista, un poco con el modelo de los setenta. Pero los pueblos indígenas desde ese momento sabíamos que para nosotros la diferencia entre Estado neoliberal y Estado nacionalista es muy poca. En el Estado neoliberal es el mismo Estado el que concesionó toda la minería en el territorio de pueblos indígenas, y en ese pequeño lapso de seis años con Andrés Manuel López Obrador, hubo una idea de qué era el regreso a ese Estado nacionalista, pero en realidad también vimos qué pasó con el tren maya, qué pasó con el proyecto transistmico, con el proyecto integral Morelos; simplemente cambia quién nos metía los proyectos extractivistas y megaproyectos: o es el Estado en el caso del Estado nacionalista, o es la transnacional en el caso del Estado neoliberal. Para los pueblos indígenas apenas y ha habido diferencias, porque el Estado nacional habla de un estado de bienestar con pensiones, con salud pública, etc., pero eso lo vio solo una muy pequeña parte de la clase media. Si en algún momento hubo un Estado de Bienestar, que eso se vio antes de que yo hubiera nacido, eso se logró expulsando a pueblos indígenas de su territorio para hacer la presa Cerro de Oro. Entonces ya sea que el Estado se haga de bienestar o crezca, es a costa de los pueblos indígenas. O sea, un Estado neoliberal es a costa de los pueblos indígenas. Entonces nosotros, desde hace treinta años teníamos muy claro esto, pero la sociedad no, la sociedad en gran parte estaba muy ilusionada, y vimos que simplemente dio un oxígeno a muchas molestas sociales.

De mar a mar

POR ALMUDENA ESCOBAR LÓPEZ

Viniste y tomaste e hiciste promesas que marcan, y nos diste una lengua de sabor amargo, reseca y sedienta. Europa amplia, te quedas allí. Te has olvidado de mi madre, mi padre y mi hermano y mi hermana que lloran todos los días. Pero nosotros no podemos olvidarte porque tus violentos emisarios permanecen.

Extracto de la introducción de *Perfidia*, Sky Hopinka (2020). Traducción de la autora

Los países donde se habla el español están conectados por un entramado cultural y político habitado por una violencia histórica irreparable. Desde hace ya tiempo, los pueblos indígenas están pidiendo reparación en su lucha continua por un presente y un futuro, en defensa de la tierra, las lenguas y sus universos. Pero España parece ver su "Hispanidad" imaginada como un motivo de orgullo y de celebración. Tomemos como ejemplo la reciente exhibición del Museo del Prado en Madrid, *Tornaviaje, arte iberoamericano en España*. La muestra según su comisario Rafael López Guzmán propone un recorrido que conecta la América hispanohablante con la península ibérica a través del arte producido en territorio americano durante la abominable dominación española en los siglos XVI, XVII y XVIII. *Tornaviaje* retrata el reflejo español en América, sin pararse a mostrar la violencia del proceso colonizador y de sometimiento de las culturas invadidas. Lo que se oculta en esta exposición es la barbarie de las conversiones forzosas y la aniquilación de otras formas de existir para poder extraer en grandes cantidades metales preciosos, esclavos y especias, que constituyeron los verdaderos pilares de la economía española durante varios siglos.

La España de *Tornaviaje* que celebra el 12 de octubre, es también la España que no pide perdón, que no mira hacia atrás y que es incapaz de contemplar la pluralidad cultural y política. No es una cuestión de lengua, como pretende Vargas Llosa, o de donde vienen los apellidos como perversamente señala el expresidente José María Aznar al referirse a Andrés Manuel López Obrador. La "Hispanidad" es un residuo del colonialismo, es una herida profunda todavía en proceso de desarrollo que afecta a aquellos que aún viven en sus carnes las consecuencias de esa aventura mercantil. No es suficiente con pedir perdón, o reconocer derechos, el proceso necesita ser más que una metáfora para ser real. Se precisa un cambio de paradigma que permita coexistir y contemplar distintas maneras de entender el territorio y la vida. Un espacio de pensamiento sin propiedades y sin expolio, donde el conocimiento no surja solo de la ciencia positivista.

¿Cómo buscar un reflejo propio en una historia escrita por otros? ¿Cómo rastrear aquello que se sabe que existió pero que no está documentado? Y quizá lo más importante, ¿cómo imaginar un futuro desde el pasado que posibilite otros modelos de socialización y de territorialidad alternativos? Se trata de entender el territorio más allá de la propiedad privada y el Estado más allá de una organización política institucional y soberana. Los materiales de archivo permiten un viaje de vuelta, para mapear las trazas de la documentación descontextualizada, lidiar con las ausencias, la historia ignorada y el

silencio. Sin embargo, no solo basta con la regresión y la recomposición; el archivo como institución también precisa ser cuestionado como todo mecanismo de control y poder. Como señala Ariella Aïsha Azoulay en su libro *Potential History. Unlearning Imperialism* (2019), las tecnologías de archivo no son herramientas neutrales, son la base teórica del Estado que legitima la historia oficial separando el presente del pasado, la historia y la política.

Para poder actuar, es preciso reconfigurar y agudizar la sensibilidad espacial y material para poder entrever la violencia residual y la ancestralidad emergente. Los objetos de otro tiempo contienen las epistemologías a las que pertenecen; del mismo modo los paisajes son testigos mudos de los crímenes del pasado, y el cuerpo lleva en la piel los horrores de otro tiempo. A través de prácticas cinematográficas vivas, es posible entender el archivo como un espacio donde la colectividad emerge, y donde se pueden recuperar e imaginar otras nociones de territorio desde una perspectiva corpórea y expansiva.

La materialidad de los documentos es un registro sensible de la presencia física de las personas que habitaban el entorno donde fueron creados. El cine permite adentrarse en la ontología del objeto a través de la interacción con la cámara que permite llevar los rastros sensibles del objeto hasta el presente. Tomemos como ejemplo *Apiyemiyeki?* (2019), de la cineasta brasileña Ana Vaz. La película superpone dibujos realizados por el pueblo amazónico Waimiri-Atroari sobre el paisaje donde se desarrollaron varios conflictos violentos con los colonizadores brasileños. Los dibujos vienen del archivo del educador brasileño y defensor de los derechos indígenas Egydio Schwade. Ana Vaz resitúa en el paisaje la materialidad de los dibujos y los gestos impregnados en el papel ofreciendo una memoria visual colectiva donde las capas transparentes de la historia dejan entrever las resonancias contenidas en los documentos.

Aparte del materialismo vital de los objetos, existe cine que se acerca al archivo de una manera externa, desde la crítica institucional. El cine chamánico del colectivo mixteca Los Ingrávidos entiende el cine como un proceso ritual donde es posible vincular presagios ancestrales con las cualidades materiales y espirituales de nuestro presente. Su cine se adentra en las tecnologías de la historia y la representación con particular atención a la continuidad de los procesos de extracción coloniales, entre ellos los museos, la televisión y los archivos. En su película *Transmisión/Archivo de Indias* (2014) se ven imágenes del archivo sevillano que resguarda los documentos, mapas, objetos del momento de la invasión, así como retratos de los conquistadores, sin mostrar un ápice de la devastación cultural, demográfica y natural que supuso. En la película se registra el terror ambiental

del archivo. En vez de centrarse en los documentos, la cámara respira asfixiada por el horror del envoltorio y de las consecuencias de la barbarie de la conquista.

La fabulación y la verbalización sensible del archivo es otra táctica que permite indagar en los anales del colonialismo. La "visualización ampliada" de la cineasta turca belit sağ invita al público a desarrollar relaciones cercanas con eventos en los que no participaron. La repetición se convierte en una activación viva del archivo, una invitación a actuar al unísono con las imágenes que conviven en el espacio con la propia sağ. sağ visualiza un concepto abierto de archivo donde las conexiones afectivas entre sujetos y objetos son centrales. Su narración y la narración de otros se convierten en un acto de resistencia contra la linealidad de la historia y su contextualización predeterminada de las imágenes. Para sağ, las imágenes de archivo son puntos de duración en el tiempo que se pueden rebobinar y visitar.

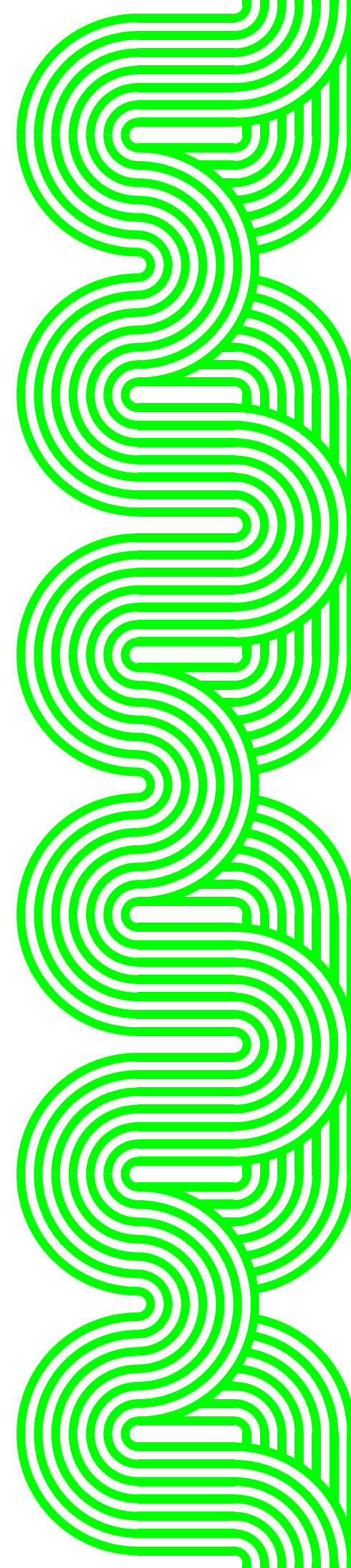
Por su lado, el director Ho-Chunk, Sky Hopinka, combina materiales antropológicos y de archivo con conocimientos intergeneracionales de los ancianos de su tribu, interactuando con ambos al unísono. En su película *Jáaji Approx.* (2015) donde Hopinka ofrece un retrato de su padre a través de grabaciones sonoras fechadas con su voz, algunos de estos datos específicos son reales, pero otros no lo son. De esta manera Hopinka cuestiona cómo la ciencia positivista entiende la historia a través de datos. En su película *Cloudless Blue Egress of Summer* (2019) Hopinka acaricia con los dedos los dibujos de los prisioneros de Fort Marion en Saint Augustine, Florida mientras la leyenda de la huida del jefe semínola Coacoochee aparece narrada en forma de caligrama sobre la pantalla. Hopinka camina por la fortaleza-prisión recontextualizando las historias de aquellos que perecieron bajo la custodia de los colonos y reactivando su presencia a través de los documentos que generaron.

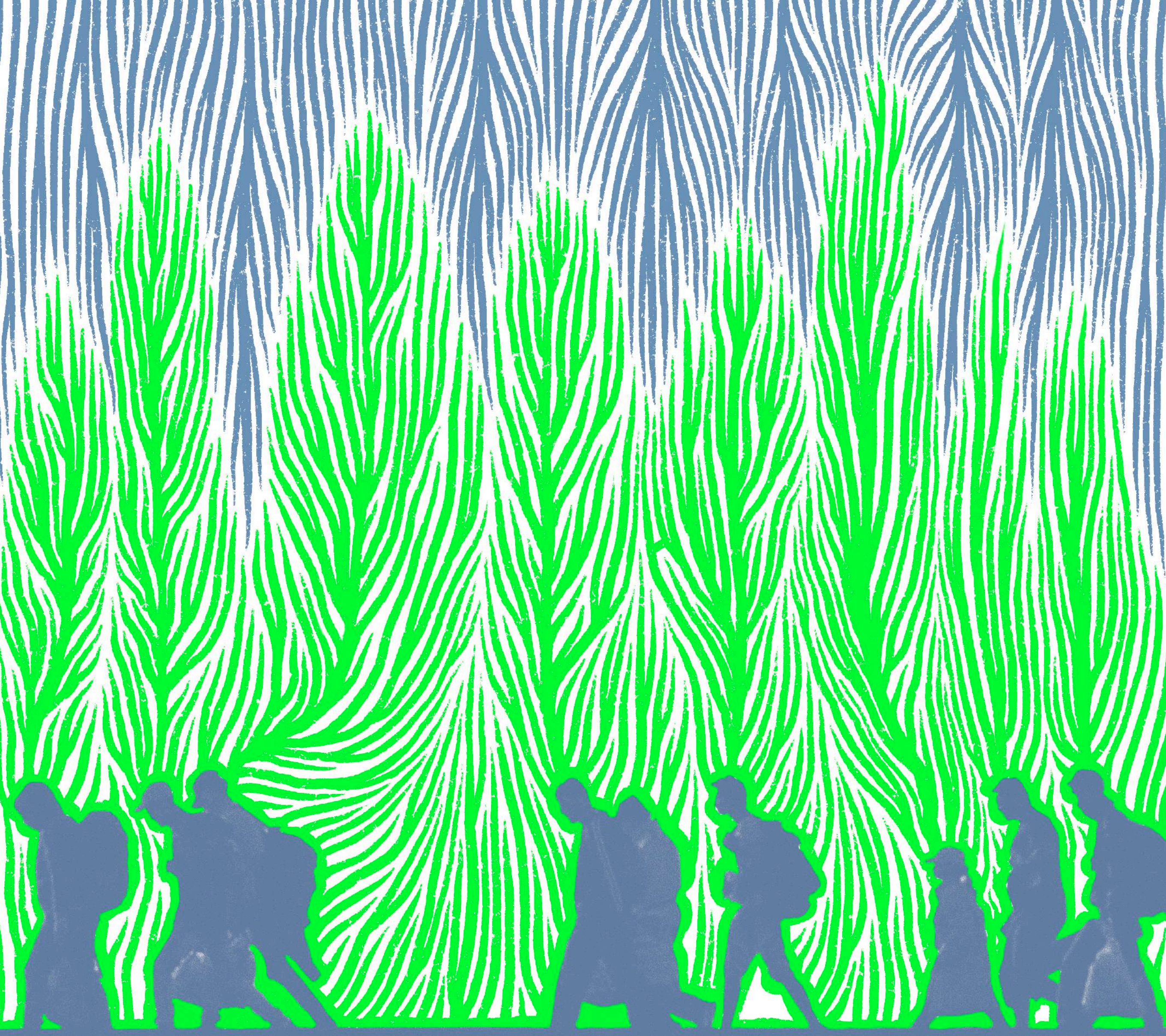
Estas formas de entender el archivo como un espacio abierto, compartible y autónomo difieren de la idea estática del archivo público como depósito de conocimiento. Aquí el archivo es vivido y conceptual. La materialidad de los objetos, la crítica institucional del archivo, y otros modos de acercarse a la historia como son la fabulación, el mito y la poesía son herramientas que transforman el archivo en un lugar de encuentro donde convivir como aliados políticos, en vez de un espacio de investigación y conquista donde descubrir al otro. Ojalá el 12 de octubre los archivos se abran para que nos encontremos más allá de la "Hispanidad" en un lugar de escucha profunda y de diversidad perceptiva. De un lado al otro del océano Atlántico se ven las mismas estrellas y las mismas nubes, pero unos las ven y otros no.

Ilustración siguiente página

Sofía Probert cursa la licenciatura en Biología en la UAM Xochimilco. Su interés en esta disciplina la ha llevado a desarrollar técnicas como dibujo, ilustración, bordado, collage, fotografía, escultura, entre otros, donde mantiene un diálogo entre la vida orgánica y la estética, así como con problemáticas socioambientales como la crisis climática y la lucha por la liberación de la mujer.

Almudena Escobar López es comisaria, archivera e investigadora independiente. Ha presentado programas en Anthology Film Archives (NYC), UnionDocs (NYC), Cineteca Nacional (CDMX), Cinemateca de Bogotá, entre otros espacios. Junto con Sky Hopinka es la programadora del 2022 Seminario Flaherty.





Disputas ambientalistas. Perspectiva histórica y marcos de discusión

Entrevista a Analiese Richard

POR JULIÁN ETIENNE Y DIEGO SAPIÉN

Lo que sigue son extractos de una conversación con la antropóloga Analiese Richard. La Dra. Richard es especialista en organizaciones civiles y globalización, historia de los movimientos ambientales y tecnología y cultura de expertos. A continuación se presentan sus aportaciones, ordenadas por temas.

Importancia de una perspectiva histórica

Es importante tener una idea histórica para entender cuáles eran los problemas ambientales que se atacaban primero, bajo cuáles ideas. Si queremos pensar en una lucha social actual, debemos preguntarnos ¿en qué términos estamos luchando? ¿Cómo vamos a formular los conceptos que vamos a utilizar? ¿Cómo vamos a tener lo que los politólogos llaman “tracción”? Y, ¿cuáles actores vamos a convocar y cómo nos organizaremos?

Sucede que los movimientos sociales son temporales, se convocan en torno a problemáticas muy concretas, en momentos y coyunturas muy específicas. Sin embargo, a través de sus participantes quedan enseñanzas. Hay diferentes grupos que están involucrados y estas lecciones pueden ser en forma de ideas, de repertorios de lucha, de procesos, de cómo organizarnos, cómo escalar, cómo trascender lo local, etc. Toda esa enseñanza se queda y forma la base para la próxima lucha. Por eso es muy importante entender, por ejemplo, la forma en la que se empieza a regular y se empieza a intervenir en los conflictos ambientales y cómo es que empezamos a concebirlas como tal.

Muchas luchas históricas en México han tenido componentes ambientales que tienen que ver con los recursos, el control del agua, de la tierra, etc. Pero también con la degradación ambiental. Hay historias de eso, una de las primeras en México fue escrita por Elinor G.K. Melville, se llama *Plaga de ovejas* (1999), y es sobre el Valle del Mezquital que vemos hoy día como un paisaje desértico, muy pobre, con gente que no tiene recursos; ella dice que cuando llegaron los españoles eso era un paraíso. Porque la gente había desarrollado una manera de vivir con el ambiente y de alterar el paisaje para que fuera muy fértil, de controlar el agua, de mejorar el suelo. Llegan los borregos, la barbacoa con la que tanto identificamos esa parte de Hidalgo, y arrasan con todo, destrozan ese ecosistema antropogénico.

De las disputas del campo a las disputas ambientalistas

Hay una primera etapa en donde las luchas que empiezan a ser vistas como ambientales se relacionan con cuestiones clásicas. Por un lado están las luchas contra la contaminación que hay en las áreas metropolitanas, que están creciendo mucho desde los sesenta y setenta, y también tiene que ver con la industrialización de México, la contaminación del agua, de ríos. Otras con proyec-

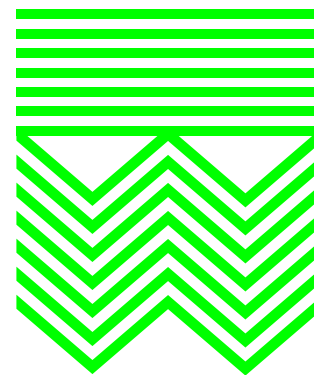
tos del Estado, como algunos de Pemex. Ahí empieza como una lucha campesina por la toma de las tierras y la contaminación de las mismas, solicitando la asistencia de las agencias del Estado, pero cuando ven que nadie quiere pagar sus derechos agrarios, y se niega que hay problemas, entonces algunos grupos disidentes de campesinos empiezan a organizarse, y empiezan a buscar apoyo en otros lados. Luego, va cambiando la forma de organización, el grupo de actores que son convocados y los discursos.

Una cuestión es hablar sobre quién controla recursos y otra es decir, no solamente nos están despojando de nuestros recursos, sino que lo que está pasando tiene implicaciones ecológicas para todo el planeta. Conectar lo particular con todo el planeta es posible a partir de los setenta, con una serie de discusiones y movimientos globales que colocan este lenguaje del medio ambiente, de pensar el planeta como una Gaia, como un ser que interactúa, etc., ahí es cuando realmente se coloca este tema en el discurso de las élites políticas del momento. Cualquier movimiento quiere ser escuchado, y si quiere lograrlo, tiene que buscar en qué términos se están debatiendo las cosas.

Ciudadanos consumidores y ciudadanía ambiental

Hablemos del debate actual sobre el término del *antropoceno*, que viene de una serie de discusiones científicas sobre si esta fase de vida en el planeta es diferente a las anteriores por la aceleración del cambio climático y de otros cambios muy fuertes, resultado de la industrialización y del capitalismo reciente. Estamos ante una cuestión de narrativas, porque si lo llamamos el *antropoceno*, marcamos el cambio a una escala muy alta, hablando de dinámicas planetarias. Una desventaja de discutirlo en esos términos es que tenemos una figura que es la humanidad: “la humanidad quema demasiado carbono y por lo tanto estamos en este problema”, sí, pero ¿quién es la humanidad?

Ya desde los noventa hay discusiones en lugares como Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y Canadá sobre la responsabilidad ambiental. Esta ha sido tratada en términos de ciudadanía ambiental, y ahí la conversación ha sido muy individual y de consumo. Es decir, si quiero ser un buen ciudadano, tengo que reducir mi huella de carbono, ¿y cómo lo hago? Tomo por hecho todas las infraestructuras que me rodean y que hacen posible mi vida, voy a consumir este proveedor que es más verde



que este otro, voy a caminar o usar la bicicleta; pero lo anterior no ayuda a cuestionar todas las infraestructuras. Voy a consumir esta fruta orgánica y no esta fruta convencional, pero no voy a cuestionar por qué en mi super ambas frutas llegan envueltas en plástico, por ejemplo. Y eso es muy diferente de la manera en que estos debates se van dando en América Latina. Una fuerte diferencia es que aquí el sujeto tiende a ser colectivo —sobre todo en luchas indígenas y campesinas— es un nosotros quien toma las decisiones. Por ejemplo, un grupo indígena que está manejando su propio territorio, es un nosotros. El sujeto colectivo cambia el debate.

Del wilderness a la convivencia en territorio

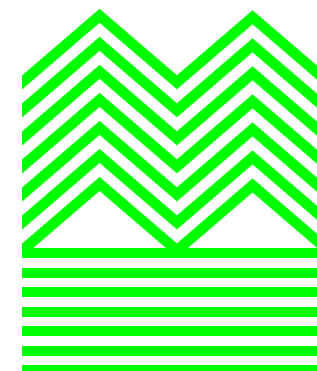
Algo que ocurre en este sentido es que hay una idea de que existe una naturaleza prístina que tenemos que preservar: el *wilderness*. Lo que vemos en América Latina es que existen muchos grupos indígenas que llevan muchísimos años manejando sus ambientes para que sean más productivos, para que puedan soportar más población, para que se renueve el suelo, etc. No es una imagen de una naturaleza que no tenemos que tocar, sino que el debate es cuál es la mejor manera de convivir con los elementos que están en este territorio para perpetuar estas relaciones. La idea cambia totalmente y adquiere un sentido de ciudadanía. En América Latina, y sobre todo en América del Sur, en donde recién sus países salen de dictaduras que habían durado muchos años, la discusión acerca de qué es ser ciudadano es otra cosa. ¿Cómo trabajas, por ejemplo, en una situación en donde es muy peligroso ser activista ambiental? La manera en la que convocamos a la ciudadanía va a ser distinta y vamos a tener que buscar estrategias que no solamente son los elementos clásicos de los movimientos sociales como las marchas y las dirigencias —que son una manera de crear presión política, porque si tienes un líder visible, esta persona es vulnerable, por lo que la manera de organizarse va a ser diferente—.

Además, la idea del consumo individual como marco de ciudadanía no nos va a ayudar tanto. Es necesario crear nexos entre movimientos rurales y urbanos, crear un movimiento más amplio, donde se vinculen los movimientos con actores y movimientos internacionales que puedan dar mayor visibilidad. Por otro lado, algo que vemos muy fuerte en América Latina es la judicialización y judicialización de muchas de estas luchas, que se da en otras partes del mundo, pero no tan fuerte como aquí.

La ciencia y los debates públicos

Han habido un montón de diálogos y de diferentes modelos propuestos sobre cómo es que la ciencia tiene que entrar en estos debates públicos. La cuestión es muy difícil, porque hablar con la voz de la ciencia da autoridad, pero hay varios problemas. Uno es traducir lo que se hace en un ámbito académico a las políticas públicas, traducción que depende de intermediarios y muy pocas veces viene directo de personas que trabajan en laboratorios.

Hay que tener en cuenta que hay varios científicos trabajando sobre estos temas que no se atreven o no les interesa salir de su laboratorio para hablar, y por eso muchas veces hay traducciones en las cuales se pierden ideas. Son temas altamente tecnicizados que debemos aplicar y tenemos que usar metáforas. Por ejemplo, algo que vi sobre los debates de los transgénicos: quienes estaban preocupados por los posibles efectos de los transgénicos tenían las manos atadas, porque en Estados Unidos había un principio que gobernaba esto. Según el principio, si una planta es maíz, legalmente es maíz, no importa cuáles genes tiene o cómo han sido intervenidos, el maíz es maíz y por lo tanto, se puede vender como tal. Entonces quienes se preocupan por los transgénicos tenían que ver la manera de diferenciar para alguien que no es experto un elote que es transgénico de otro que no lo es. Así es como estas personas tenían una serie de preocupaciones que sentían que no estaban atendidas en el proceso de la elaboración del tratado de libre comercio, porque todo se regía por estos principios legales. Ellos tenían que hacer notar de alguna manera que aquí había una diferencia, y eso fue algo que hizo Greenpeace, no solamente en México sino en muchos otros países, porque en Francia se estaban debatiendo temas parecidos que tenían que ver con la leche y la soya. Greenpeace hizo circular imágenes que habían hecho y que eran como un híbrido, porque trataban de explicar al ciudadano de a pie que estaban insertando genes de animales en los genes de vegetales, y que eran como pequeños monstruitos. Con esas metáforas se puede hacer notar una diferencia.



We and Land

BY FELENE M. CAYETANO

Au bun, amürü nun (I for you, you for me) ~ Garifuna principle

Do you know who the Garifuna are? Do you know about our history of emerging as a distinct ethnic group based on the union between Africans and South American indigenous people on the island of St. Vincent? Do you know that being of African descent at a time of enslavement meant we were at war with the French and British who wanted to enslave and displace us? Did you hear or read about how the British eventually relocated us to the island of Roatan where we would use this attempt at genocide as a place to regroup then eventually launch to build coastal communities across Central America? Did you hear about the current threats to our way of life?

Garifuna or Garinagu are a small ethnic group across communities in St. Vincent, Nicaragua, Honduras, Guatemala and Belize. Estimates of Garinagu account for less than 5% of the population in each aforementioned country. Migration to the United States of America and Spain have also resulted in sizable communities there, especially since the 1960's.

This article will focus on Belize since the author lives there and Honduras since the author has visited relatives there frequently for the past 18 years.

Written and oral history confirm that when the Garinagu arrived to Belize and Honduras we were permitted to inhabit the coastlines where we wouldn't be in the vicinity of the enslaved African populations thereby influencing revolt. At that time, these lands were so remote that the existing governments didn't go there or directly govern them. In both countries, advocacy and tourism potential have been the impulse for government investment in the transportation infrastructure of our communities.

In the case of Belize, Garifuna communities along the coast are Barranco (formerly Red Cliff), Punta Gorda, Seine Bight, Hopkins, Dangriga. Belize's terrestrial and marine ecosystems are rich in biodiversity with slightly over 3500 documented plant species, including medicinal plants. Scientists have found close to 60 plants endemic to Belize. Over 100 plants and animals are on the IUCN Red List of Threatened Species. The coastline in Central America has thick mangroves that help the environment by serving as filtration for pollutants and sediments, erosional protection and as a fish habitat.

Within the isolation of these remote Belizean towns and villages, Garifuna identity, agriculture, spirituality, language and culture remained anchored in tradition until an evident weakening trend emerged in the 1980's. Multiple factors account for this. There were decades of parochial education in English that prohibited the speaking of Garifuna at school and suspicion of religious orders surrounding Garifuna spirituality. The school schedule shifted from centering the planting season which allowed entire families to spend more time together while being financially stable.

After multiple hurricanes, Garifuna villages were established inland. These villages and their farms are susceptible to forest fires caused by rising temperatures resulting from climate change. Garinagu help the ecosystem by preserving the natural ecosystem where we reside in the spirit of *Au bun amürü nun* (I for you, you for me). This concept in relation to the land means that we care for the land, sea, people and animals which therefore care for us. On the outside, the view is of a people who let trees grow tall all around them and have vast acres of untended land. In reality, families have used their land for generations to plant and harvest food, traditional plants, herbs and materials to build their homes, produce traditional crafts or tools.

These activities are currently under threat based on the type of aggressive tourism development that seeks to acquire and repurpose land near or within Garifuna communities. Sustainable tourism respects the land and its people through altruistic policies. In Belize, this is done by locals and new Belizeans who participate in ecotourism and build in areas that do not destroy protective natural resources. Mass tourism on the other hand requires large infrastructure investments, degrades the land through deforestation, and shifts the culture by creating a temporary economy around them. This type of tourism has slowly been strengthening around Garifuna communities, reducing the amount of land ownership by Garinagu for residential or farming purposes. Garifuna NGO's are now directly addressing these threats based on community outcry about the scarcity of land for current and future generations.

Felene M. Cayetano is a Garifuna, Belizean, author, mother, poet, librarian, screenwriter, director. She has published two collections of poetry, her short stories are published in Caribbean journals and her short film, *Afieni (Faith)* is currently in post-production.

Nosotros y el territorio

POR FELENE M. CAYETANO
TRADUCCIÓN POR AURELIA CORTÉS PEYRON

Au bun, amürü nun (Yo por ti, tú por mí) ~ principio garífuna

¿Sabes quiénes son los garífuna? ¿Conoces la historia de cómo emergimos, como grupo étnico singular, de la unión entre personas indígenas de África y de Sudamérica en la isla San Vicente? ¿Sabes que ser de ascendencia africana durante la época de la esclavitud significaba que estábamos en guerra con Francia e Inglaterra, quienes querían desplazarnos y esclavizarnos? ¿Leíste o escuchaste cómo los británicos, en algún punto, nos reubicaron en la isla de Roatán, donde utilizaríamos esta tentativa de genocidio como punto de partida para organizarnos y crear comunidades costeras a lo largo de Centroamérica? ¿Sabes de las actuales amenazas a nuestra forma de vida?

Los garífuna o garinagu son un pequeño grupo étnico que vive en comunidades en la isla San Vicente, Nicaragua, Honduras, Guatemala y Belice. En cada uno de estos países, hay registro de una población garinagu que representa menos del 5% de la población total. La migración a Estados Unidos y España ha resultado en comunidades considerables allá, especialmente a partir de los años sesenta.

Este artículo se centrará en Belice, de donde es originaria la autora, y en Honduras, pues ella ha visitado con frecuencia a sus familiares ahí durante los últimos dieciocho años.

La historia oral y escrita confirman que, cuando los garinagu llegamos a Belice y Honduras, se nos permitía habitar las costas, lejos de la población de africanos esclavizados, pues nuestra cercanía podría incitarlos a una revuelta. En esa época, esas tierras eran tan lejanas que sus gobiernos no iban allí ni las regían directamente. En ambos países, el impulso de la inversión del gobierno en infraestructura para el transporte de nuestras comunidades ha venido de las exigencias de defensores y del potencial turístico de la zona.

En el caso de Belice, las comunidades garífuna a lo largo de la costa son Barranco (antes Red Cliff), Punta Gorda, Seine Bight, Hopkins y Dangriga. Los ecosistemas marinos y terrestres de Belice son altamente biodiversos; hay cerca de 3,500 especies de plantas documentadas, que incluyen plantas medicinales, de las cuales los científicos han encontrado sesenta endémicas de Belice. Cerca de cien plantas y animales están en la Lista Roja de Especies Amenazadas de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (IUCN por sus siglas en inglés). La costa de Centroamérica tiene manglares densos que son de gran ayuda al ambiente, pues filtran contaminantes y sedimentos, frenan la erosión y son un hábitat para los peces.


Dentro del aislamiento de estos pueblos y asentamientos de Belice, la identidad garífuna, su agricultura, espiritualidad, idioma y cultura permanecieron arraigados en la tradición hasta que hubo una debilitación notoria de esta en los años ochenta. Hay muchos factores detrás de esto. Décadas de educación parroquial en inglés, así como la sospecha de órdenes religiosas en torno a la espiritualidad garífuna, prohibieron que se hablara garífuna en las escuelas. El calendario escolar dejó de darle prioridad a las temporadas de siembra, lo que permitía que las familias pasaran más tiempo juntas, además de mantener su estabilidad económica.

Tras múltiples huracanes, los poblados garífuna se asentaron lejos de la costa. Estos pueblos y sus granjas son vulnerables ante los incendios forestales que han causado las altas temperaturas, resultado del cambio climático. Los garinagu ayudamos al ecosistema, pues lo preservamos, en el espíritu de *Au bun amürü nun* (Yo por ti, tú por mí). Este concepto, en relación con el territorio, significa que cuidamos a la tierra, al mar, a las personas y a los animales que, por lo tanto, nos cuidan a nosotros. Desde fuera, esto puede verse como una población que permite que los árboles crezcan a su alrededor, lo que los deja con una vasta extensión de tierra inutilizada. En realidad, las familias han usado sus tierras por generaciones para plantar y cosechar comida, plantas tradicionales, yerbas y materiales para construir sus casas, producir artesanías o herramientas.

Actualmente, estas actividades están bajo amenaza por el tipo de desarrollo turístico agresivo que busca apropiarse de estos territorios, cerca o dentro de las comunidades garífuna, y usarlos para otros propósitos. El turismo sustentable respeta a la tierra y a sus habitantes a través de políticas altruistas. En Belice, esto lo hacen tanto locales como nuevos ciudadanos que participan en el ecoturismo y construyen en áreas donde no destruyen recursos naturales protegidos. El turismo masivo, en cambio, requiere una gran inversión en infraestructura, la degradación de la tierra a través de la deforestación y un cambio cultural, al crear una economía temporal en torno a esta actividad. Este tipo de turismo se ha ido fortaleciendo lentamente en torno a las comunidades garífunas; ha reducido la cantidad de tierras que poseen, en favor de usos residenciales o agrícolas. Las ONG garífunas están atendiendo directamente estas amenazas, respaldadas por la queja comunitaria sobre la falta de tierras para las generaciones presentes y futuras.

Felene M. Cayetano es garífuna, originaria de Belice. Es autora, madre, poeta, bibliotecaria, guionista y directora. Ha publicado dos libros de poesía, sus cuentos cortos han aparecido en revistas del Caribe y su cortometraje *Afieni (Fe)* está actualmente en postproducción.

Aurelia Cortés Peyron es poeta, traductora y profesora de español como lengua extranjera. Es autora de los poemarios *Alguien vivió aquí* (Argonautica, 2018) y *Xicotepac. Años roble* (UAM, en prensa).



Thelma Cabrera, la mujer maya que desafía el poder en Guatemala

POR XIMENA NATERA

Mientras la clase política tradicional no sabe qué hacer con Thelma Cabrera, mientras se presenta hostil ante la mujer indígena que gana popularidad y puede pasar a la segunda vuelta electoral, el apoyo a su propuesta de gobierno crece cada día más entre los jóvenes de sectores rurales y urbanos. Thelma Cabrera desafía el sistema político de Guatemala. Para ella y el Movimiento por la Liberación de los Pueblos (MLP), los resultados electorales ayudarán a medir qué tan lejos ha podido llegar su mensaje. La meta, afirman, es a largo plazo y no llevan prisa.

La entrevista con la candidata se aplaza un par de veces. Es el cierre de campaña antes de las elecciones del domingo 16 de junio del 2019 y el equipo del MLP realiza sus últimos actos públicos previo al veto.

Es jueves por la mañana y Thelma Cabrera se traslada por los caminos de Quetzaltenango, al norte del país. La entrevista se hace por partes pues la conexión telefónica es débil y la llamada se pierde. Sin embargo, la candidata contesta paciente y de buen humor.

Se presenta en español, que es su segunda lengua, y luego en maya mam. Es interrogada sobre la reacción de los grupos políticos criollos a su postulación.

—Más que el hecho de que sea una mujer indígena, lo que parece causarles indignación es que su propuesta de gobierno contempla formas de organización de los pueblos originarios para la población mestiza y criolla. ¿Le parece esto?

La candidata suelta una risa suave antes de responder. Ella es la segunda mujer indígena que contienda por el cargo político presidencial, la primera fue Rigoberta Menchú después de ganar el Nobel de la Paz.

—Los incomoda, y yo los entiendo —dice.

“El problema es que han vivido en una casa de cuatro paredes, donde nosotros estamos siempre afuera... ellos con sus títulos y su grupos siempre han elegido por nosotros y ya vemos que no se ha podido hacer nada con los títulos. Así que nos levantamos para pedir derechos pero ahora también tenemos que dar propuestas”.

Thelma propone que, por primera vez, los que siempre han estado afuera elijan, para sí mismos y para otros.

“No vamos a caer bien a quienes no han cumplido o han violado nuestros derechos, pero eso siempre lo hemos sabido”, dice.

Explica que su proyecto de gobierno, aunque basado en principios indígenas y diseñado para atender las necesidades más apremiantes de los pueblos originarios —el 70% de la población—, no es un proyecto excluyente.

“Aquí en Guatemala somos cuatro pueblos, indígenas, garífuna, criollo y mayas, y personas de todos los grupos se están sumando en torno a esta propuesta, porque es para todos”.

El plan de gobierno que propone el MLP está basado en 14 ejes principales, entre ellos la nacionalización de todos los servicios privatizados en el país; la recuperación del cultivo nacional con un enfoque de protección del territorio y el combate a la corrupción a través de la creación de una nueva CICIG, pero su proyecto principal es crear una Asamblea Nacional Constituyente Popular y Plurinacional.

Aunque este proceso electoral es la primera incursión de Thelma Cabrera en la política, la mujer no es ajena a la organización comunitaria. Desde hace dos décadas forma parte del Comité de Desarrollo Campesino (Codeca), un movimiento indígena, fundado en 1992, que lucha por la defensa de los derechos de los campesinos y del que se desprende el MLP.

Thelma Cabrera y Nefalí López hacen su llegada a la plaza de la Constitución para el cierre de campaña del MLP

Una de las luchas más grandes del Codeca en la última década ha sido por el acceso a la energía eléctrica como derecho humano, algo que los ha llevado a la notoriedad en los medios nacionales y les ha ganado la hostilidad del gobierno.

Durante su mandato, el expresidente Otto Pérez Molina, un militar señalado por crímenes de guerra durante el conflicto civil, calificó al Codeca como “un cáncer social” y creó una fiscalía especializada para perseguir el robo de electricidad. En 2016 la ONU determinó que el Estado de Guatemala cometió detenciones arbitrarias contra varios miembros del Comité. Actualmente Pérez Molina enfrenta un proceso judicial por cargos de corrupción y enriquecimiento ilícito.

En parte, cuenta Thelma, fue esta persecución lo que llevó al Codeca a fundar un partido político y llevar su lucha de la calle a las urnas en 2018.

“Hemos presentado demandas a gobierno tras gobierno. La claridad de lucha y la conciencia nos ha llevado a que cada día nos fortalezcamos, hemos sido acosados, criminalizados, encarcelados y asesinados, pero en vez de que el pueblo desaparezca de la lucha, se van levantando y ahora nos juntamos”, dice Cabrera.

—¿Por qué jugar en un terreno tan desigual, bajo las reglas de un sistema que siempre los ha dejado fuera?

“Hay que jugar en la cancha porque los criollos nos insultaron mucho, porque no nos creen capaces de gobernarlos y esta es la prueba, para ellos y para nosotros también, que sí podemos y que tenemos propuestas”, dice.

La campaña de la candidata arrancó lenta, decidieron alejarse de los medios tradicionales y de los eventos en las ciudades principales. En su lugar dieron preferencia a los medios comunitarios y a las redes sociales. Un

pequeño batallón de voluntarios jóvenes difunden los mensajes del partido con videos, fotos y memes que inundan Facebook y WhatsApp.

Al cierre de campaña, la candidata Thelma ocupaba el cuarto lugar de intención de voto y el apoyo ciudadano se ha multiplicado en las áreas urbanas, principalmente entre los jóvenes.

“Ha sido divertido, cuando llegamos a los territorios donde tenemos estructuras, subimos al escenario, pedimos disculpas públicas, porque nos llegan mensajes privados para ir a sus casas a tomar café o un pan pero ya no tenemos tiempo para ir a todas”, cuenta Thelma.

Hace menos de treinta años en Guatemala hubo un régimen racista que llevó a cabo un genocidio, amparado por toda una estructura de poder que incluía políticos, ejército, policía y empresarios, y hoy, una mujer maya está presente en la carrera presidencial.

—¿Qué ha pasado desde entonces?, ¿qué cosas han cambiado para permitir esto?

—A través de nuestras luchas hemos avanzado en reivindicar nuestros derechos, esa democracia que nos pintaron nunca funcionó. Ahí es donde nuestra propuesta de tanto tiempo empieza a resonar con los pueblos. El descontento, donde ha habido tanto horror, también es un espacio donde ha crecido la resistencia. No llevamos prisa.

—Su frase de campaña es “elijo dignidad”, ¿qué es elegir dignidad para usted, Thelma?

Es darle la vuelta a la tortilla, es darnos dignidad. Mostrar todo lo que es el poder del pueblo y tener herramientas para no vendernos ante la fantasía.

LOW COST

[Paisaje escénico sobre la crisis climática]

POR LAURA URIBE

CUADRO I.

LA CONFERENCIA

NARRADOR: En un museo de arte y ciencia en París a mitad del invierno se han congregado expertos, expertas y expertes internacionales de diferentes disciplinas científicas para exponer sus más recientes investigaciones en un ciclo de conferencias sobre la nueva era, el cambio climático y las colonias neohumanas en el siglo XXI. Más de 300 expertos de 195 países han acudido para debatir sobre las nuevas perspectivas entre el ser humano y el mundo natural.

Entre los ponentes hay científicas, biólogos, filósofas, periodistas, académicas, activistas, líderes políticos, empresarios, empresarias, feministas anticapitalistas antirracistas, anticolonialistas proqueer e incluso artistas. En el museo hace mucho calor. Todos se saludan un poco apenados porque es imposible camuflar el sudor de sus cuerpos.

Un científico toma el micrófono y dice:

CIENTÍFICO: Hace más de 10,000 años que comenzó el Holoceno; del griego "todo reciente", pero las actividades humanas han tenido repercusiones tan importantes y generalizadas en el sistema terrestre que algunos científicos nos estamos preguntando, desde hace más de veinte años, si no se debe considerar que la humanidad ha entrado a una época geológica, denominada Antropoceno; del griego "ser humano" y "reciente".

Esta nueva era pone sobre aviso a la humanidad de los siglos XX y XXI de los peligros que sus actividades entrañan para la Tierra.

NARRADOR: Los científicos e investigadores argumentan, defienden sus puntos de vista y discuten sobre esta cuestión. Un líder político pregunta:

LÍDER POLÍTICO: ¿Cómo se puede fechar el inicio de este nuevo periodo hipotético? O dicho de otro modo, ¿desde cuándo somos responsables los humanos de un proceso que puede ser funesto para nuestro planeta?

NARRADOR: Varios murmuran: "Qué calor hace, hace mucho calor, estoy sudando".

CIENTÍFICO: Para algunos, el Antropoceno no es más que un nombre alternativo para designar a la época holocena, ya que desde sus inicios —hace 10,000 años— la invención de la agricultura y la sedentarización de la especie humana empezaron a presionar la naturaleza. Para otros, el Antropoceno habría comenzado en torno al año 1800, con la Revolución Industrial.

NARRADOR: Todos sin excepción alguna están sudando. Hay un calor parecido a un sauna pero con el aire acondicionado a tope. Donna Haraway, profesora emérita distinguida del programa de Historia de la Conciencia, quien ha venido a la conferencia con su perrita llamada Cayenne, sube al escenario y al tiempo que acaricia a Cayenne, dice:

DONNA HARAWAY: Los términos utilizados y, de alguna manera, estandarizados para hablar de la crisis climática aluden a la naturaleza y al ser humano como dos entes separados y ese precisamente siempre ha sido el problema, que nos han hecho creer que somos algo ajeno al mundo natural. Yo propondría, más bien algo más cercano a la filosofía oriental, en la que el hombre es una parte del todo y no su centro, propongo el término Cthuluceno.

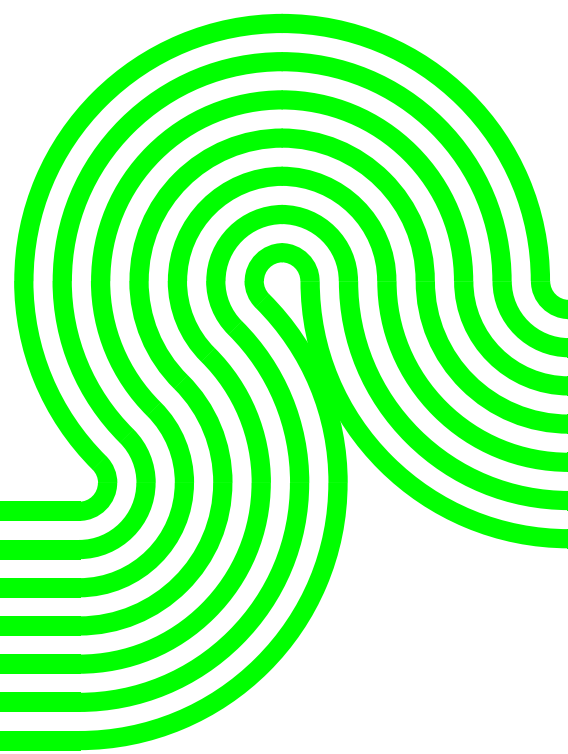
NARRADOR: Varios comienzan a reír y a murmurar.

DONNA HARAWAY: Si, el Cthuluceno es un tejido de historias y relaciones entre el ser humano y las especies que lo rodean. Crear parentescos raros interespecie.

NARRADOR: Pocos, o casi nadie, comprenden muy bien a lo que se refiere la escritora.

DONNA HARAWAY: Por último me gustaría contar una historia:

LOW COST es un paisaje escénico híbrido para destapar la urgente necesidad de replantear nuestra relación con el entorno, específicamente con el mundo natural, así como repensar los modos de vida de la sociedad contemporánea, poniendo énfasis en el calentamiento global y la crisis climática.



Cogí el tren hacia el norte y llegué a la estación de Princeton. Era un bonito día de primavera. Había muchos estudiantes de la universidad tomando el sol sobre un césped precioso y carísimo, sonriendo. Los miré y pensé que había algo extraño en esa escena, algo un poco inquietante. ¿Hubo una invasión alienígena? Eran muy guapos y estaban muy en forma. Pero lo que me sorprendía era que todos tenían los dientes muy rectos. Los dientes enderezados. Parecía como si todos hubieran ido al ortodoncista. Yo le daba clases a estos estudiantes de dientes impecables y me interesé por la historia de la ortodoncia profesional. ¿Cómo sabe el ortodoncista cuándo parar? ¿Cuál es la mordida "correcta"? Conocí entonces a un antropólogo físico, Loring Brace, que está aquí. Hola Loring, ¡sí, mucho calor! A Loring también le interesaba investigar sobre el este tema. Y él escribió que la bioantropología evolutiva, de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, establece la progresión de las mandíbulas grandes de los pre Homo sapiens a la mandíbula del Homo sapiens. Determinando que la ortodoncia se ha construido a partir de un modelo de representación que pertenece al ángulo facial de las estatuas de los dioses griegos. Una imagen fundamentalmente racionalizada y racista. De manera que la mordida correcta proviene de una población que nunca ha vivido en la tierra, excepto en forma de escultura. excepto en forma de escultura. El ángulo facial correcto es el de las estatuas de los dioses griegos. es el de las estatuas de los dioses griegos.

NARRADOR: Donna Haraway cierra su discurso abochornada por el calor y riendo a carcajadas mostrando sus dientes chuecos. Jajaja.

Un economista murmura a su compañero de a lado:

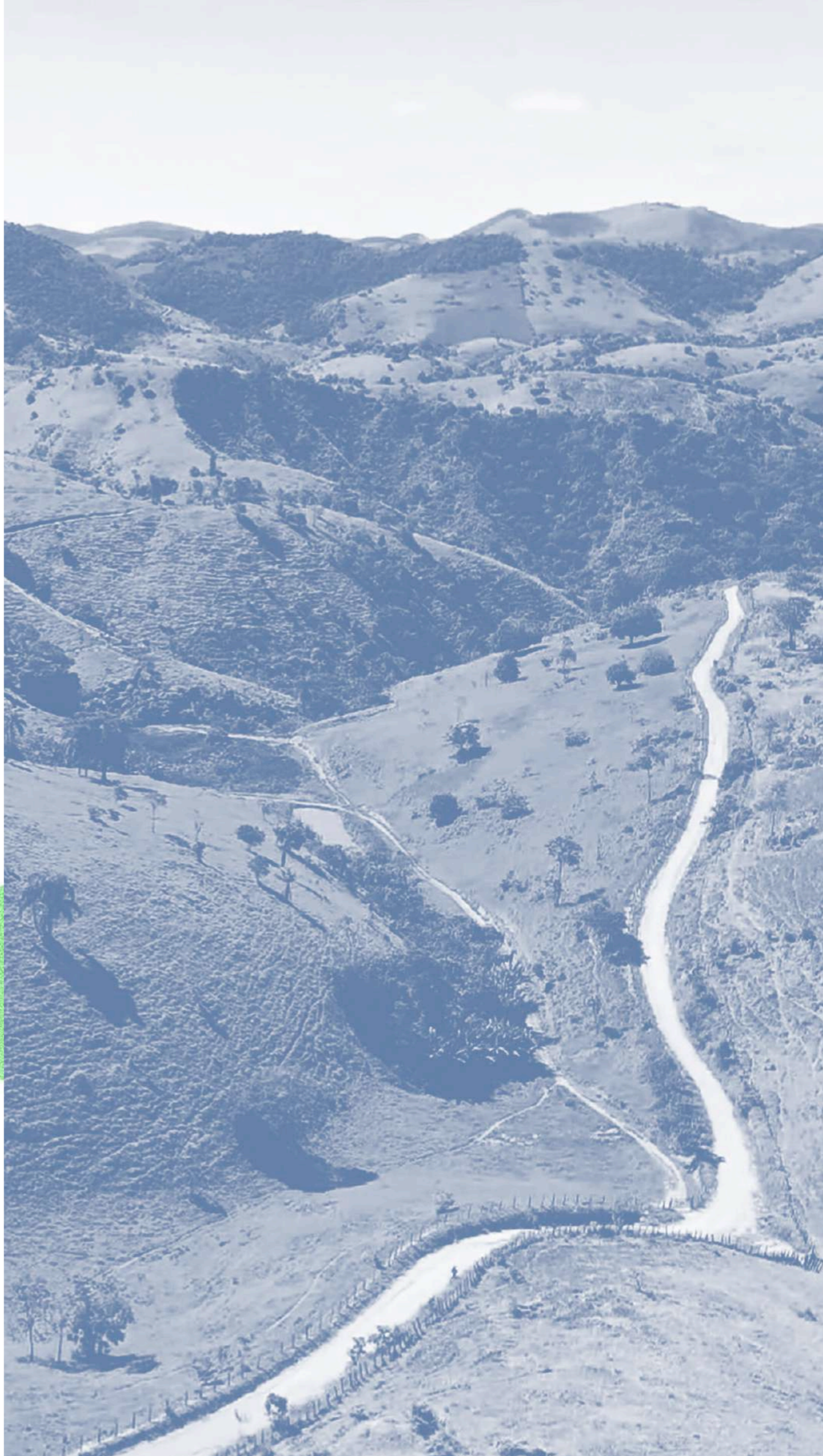
ECONOMISTA: ¿Eso qué tiene que ver con el cambio climático?

NARRADOR: Donna Haraway, se voltea hacia él y mostrándole sus dientes chuecos le dice:

DONNA HARAWAY: Por el momento, no hay muchas herramientas para imaginar el escenario que sustituirá nuestro presente. ¿Cómo imaginar algo nuevo cuando para todo hay un molde? ¿Cómo aprender a vivir en un planeta tan herido como el nuestro? ¿Cómo imaginar futuros menos apocalípticos y más liberadores en medio de esta catástrofe?

Hay que alejarnos de la idea de una solución que le dé tiempo extra a un sistema que está al borde de una crisis final, tendremos que "vivir con el problema", es decir, aceptar que los conceptos con los que fuimos educados caducaron hace mucho y, ahora, hay que aprender a existir en medio de paradigmas diferentes, modelos que aún no conocemos del todo pero que ya se nutren a partir de las historias que nos han contado.

Laura Uribe es directora de escena, dramaturga, actriz, investigadora escénica y docente. Cofundadora de la Compañía Teatro en Código y L.A.S. Sus puestas en escena han participado en muestras y festivales nacionales e internacionales. Actualmente trabaja en Proyecto Búsqueda, investigación sobre desaparición forzada, y es dramaturga invitada en el International Playwrights Laboratory del Maxim Gorki Theater de Berlín.



Eugenio Polgovsky: La poética de lo real

POR MARA POLGOVSKY



Eugenio Polgovsky: La poética de lo real

La obra cinematográfica de Eugenio puede pensarse como la construcción de una serie de retratos. El de familias cazadoras y recolectoras en *Tropico de Cáncer* (2004), los niños trabajadores del campo mexicano en *Los herederos* (2008), el fervor del Zócalo capitalino en *Mitote* (2012) y un río mortalmente enfermo en *Resurrección* (2016). Sus retratos eran ejercicios sensibles de acercamiento a cada uno de estos entornos y comunidades; pintaban paisajes y rostros de manera cercana y empática, "a manera de reverencia", como decía el cineasta. Cada una de sus películas se construye a partir de capas que se entretajan, como si se tratase de diversos estratos de una pintura que en su conjunto darán forma y vitalidad a los seres retratados. Las cadenas de imágenes articulan puentes entre las realidades inmediatas de las que somos testigo y temas que se advierten acaso universales: la herencia, la memoria, el despojo.

Eugenio Polgovsky: La poética de lo real busca voltear el espejo, crear un retrato de este creador de retratos. La edición sigue algunos de los principios de su cine: antes que proponer una mirada única, recurre a un coro de voces para abarcar tanto las múltiples temáticas y características formales de su obra como el candor de su relación con los otros; asimismo, da primacía a la imagen como motor de la narración y vuelve indistinta la reflexión en torno a los contenidos y a la forma: ambas se retroalimentan y co-constituyen. El resultado es un libro con ritmo de lectura sincopado, donde se alternan textos creativos con textos analí-

ticos y estos se hilan a partir de un cuerpo de imágenes que va de la fotografía temprana de Eugenio —antes de que tomara una cámara cinematográfica— hasta sus cortos experimentales en Cambridge, Inglaterra, pasando por secciones dedicadas a cada una de sus películas. Se trataría, si seguimos pensando en términos pictóricos, de un retrato cubista, que abarca y yuxtapone una multiplicidad de ángulos para crear una imagen que interpela a cada lector de forma singular.

La claridad de la voz de Eugenio destaca dentro de este coro. En una entrevista que recoge el libro apunta: "Abordo la dimensión poética de lo visual, donde las metáforas visuales condensan problemas sociales complejos y entretajan una lectura de la realidad tensada entre distintas posturas éticas". La poética de lo real es aquí una propuesta de observación sin dominio de verdad; es también un delicado montaje de registros visuales. Lejana de la manipulación, propone una experiencia sensible que es a la vez una reflexión sobre los problemas más brutales de un México rural arrojado hacia un neoliberalismo extractivista sin frenos. Nos llaman, frontales, las miradas de niños y ancianos, con reclamos que recorren en un instante nuestro pasado y presente colonial. Y antes que apresurar las conclusiones, esta poética se planta en la observación, con toda la radicalidad que yace en un ejercicio pausado de la mirada. Es pues tanto a mirar como a recordar que invita este libro, porque solo mueren quienes han sido olvidados.

Mara Polgovsky es escritora e investigadora. Graduada de El Colegio de México, es también maestra en Historia por la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París y doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Cambridge. Actualmente ejerce como profesora de Historia del Arte en la Universidad de Londres y codirige el primer documental póstumo de Eugenio Polgovsky, titulado *Malinzin 17*.

Una suerte de reverencia

POR EUGENIO POLGOVSKY



Retrato de Eugenio Polgovsky por Henri-François Imbert

La mecánica del contacto humano con las personas de las películas fue siempre incierta, una reinención; no existe una fórmula para prever estos misteriosos encuentros. Busco encontrar la llave de la confianza para abrir la puerta de la intimidad o, a veces, simplemente salir frustrado por haber visto una realidad y no poder trabajar, tal vez por la desconfianza que puede generar la cámara. Siempre busqué retratar un entorno humano y geográfico en el que mi presencia y la de mis instrumentos de cirugía de la realidad, o arqueología del instante, no estorbaran ni distrajeran demasiado el flujo cotidiano de la vida. Aquí quisiera compartirle algo muy especial que he sentido en algunos momentos de filmación. Hay veces que surge una alianza invisible, se percibe en la mirada, cuando la persona sabe que la cámara la observa de cierta forma, desde un punto de vista y con una atención que para el retratado tiene sustancia, tal vez por la valoración de su común esfuerzo cotidiano, que en general a todos es indiferente. ¿Cómo no se van a sorprender los niños frente a una cámara, que en sí significa modernidad, tecnología alucinante? La cámara parece un objeto caído del espacio con luces extrañas, botones y un lente mágico, venida de una civilización diferente, de pronto en medio de la sierra de Oaxaca o en un sendero en la montaña alta de Guerrero. Y ese objeto se dirige a ellos, los sigue, mira sus herramientas artesanales, su coa, su mecapal o su machete. La cámara está también relacionada con la televisión, una autoridad que transmite y modela las aspiraciones, por ejemplo, invitando a viajar al norte. En fin, lo que quiero decir es que en algunas

ocasiones las personas están realmente sorprendidas de que la cámara esté atenta y enfoque las actividades cotidianas que para ellos no tienen ningún valor especial, como guardar unos guajolotes en el corral. Se preguntan: ¿por qué está dirigiendo la cámara a algo tan cotidiano y simple como desamarrar un chivo, alimentar un puerco, cortar un jitomate, amasar una tortilla? Para ahondar en el trabajo de filmación, y en el caso de las niñas y los niños y las madres y los padres jornaleros, cuando retrato su rostro, a su altura, en una suerte de reverencia, creo que ellos sienten una dignificación y piensan en que lo que están haciendo —su labor, su existencia— tiene un valor, merece ser observado. El que hace su trabajo y el que observa se funden, no hay necesidad de coordinar ni hablar nada, juntos somos una maquinaria que construye memoria.

Palabras de Eugenio Polgovsky en su entrevista con Deborah Martín titulada "Una suerte de reverencia", parte del libro *Eugenio Polgovsky: la poética de lo real*, editado por Tecolote Films y Ambulante Ediciones en 2020.

Este texto se publicó por primera vez en el catálogo del Festival Internacional de Cine de Morelia, edición 2021.

Cine y mujeres que vibran

Sobre *Hermanas con transistores* y *Una banda de chicas*

POR TATIANA GARCÍA ALTAGRACIA

La música nos puede llevar a los lugares más recónditos de nuestras emociones. En su abstracción, esta sabe llevar consigo mensajes, códigos, sensaciones y emociones que tal vez a primera instancia no podemos percibir, pero que nos hacen vibrar y nos llevan a lugares extraordinarios. En este acto inconsciente existe un lenguaje inigualable. Walter Pater mencionó en uno de sus ensayos "todo arte aspira constantemente a la condición de la música". Siendo el arte una expresión de todo aquello que nos significa y resignifica, entonces la música lo contiene todo.

Hermanas con transistores y *Una banda de chicas* son dos documentales que recuerdan este potencial de la música, pero que además llevan consigo un mensaje en común: el peso social y cultural de los roles femeninos en la industria. Ambas historias retratan, en distintas temporalidades, una historia de mujeres que en su resistencia encuentran una voz auténtica a través de la música.

Hermanas con transistores es una mirada al pasado que se apoya en imágenes de archivo para contar la historia de las mujeres pioneras que en los años sesenta y setenta encontraron una nueva forma de hacer música utilizando herramientas tecnológicas; lo que hoy conocemos como música electrónica. Narrada por el suave timbre de voz de la reconocida y admirada Laurie Anderson y dirigida por Lisa Rovner, la cinta entretiene la narrativa a través de las mencionadas imágenes de archivo y con música extraída directamente de sus discografías. Las mujeres músicas explican el funcionamiento de los sintetizadores y transistores como herramientas para la producción de nuevos sonidos y formas de hacer música, encontrando en ello libertad. *Hermanas con transistores* muestra el universo de mujeres que expandieron las posibilidades tecnológicas y artísticas de la música durante el siglo XX con gracia, accesibilidad y un toque de vanguardia.

Al igual que la música, el tono de este documental es estimulante y ocasionalmente inquietante, una experiencia inmersiva que nunca se convierte en pretensión. En este mundo encontré una conexión maravillosa entre los sonidos de la cotidianidad, de los objetos que usamos todos los días y los de la naturaleza, y en cómo en lo que pareciera una armonía desestructurada hay un lenguaje de sensaciones infinito e introspectivo.

Por otro lado, *Una banda de chicas* retrata la cotidianidad de las mujeres en el mundo del rock argentino en la actualidad y lo combina con la lucha feminista de los últimos años, el movimiento del pañuelo verde que representa la libertad para decidir sobre ser o no ser madre y la búsqueda de equidad de género; todo esto se

combina con su realidad como mujeres rockeras en un medio tan competitivo y patriarcal como lo es el de la música, en el cual las mujeres frecuentemente se quedan en el universo *underground*. Dirigido por Marilina Giménez, una mujer música, exmiembro de la banda Yilet; *Una banda de chicas* da la perspectiva femenina de una bajista que se muda al lenguaje cinematográfico para contar la historia desde un punto de vista personal.

En la película, las protagonistas cuentan sus historias desde lo más íntimo, con la perspectiva que les brinda el ser mujeres en un mundo complejo donde el motor es la pasión de lo que una lleva en las entrañas por hacer lo que más le gusta. Nada las detiene. Ellas enfrentan historias de amor, desamor, maternidad, de la lucha constante de los derechos sobre nuestros cuerpos y mentes, de tener una voz en la adversidad y no permitirse perecer porque, hacer música siendo mujer es también tener una postura política. Argentina siendo uno de los principales pilares de rock latinoamericano ha dejado de lado a las mujeres que han estado y son parte de una historia fundamental y este documental, donde vemos la fuerza que llevan, nos invita a conocerlas, pero sobre todo a escucharlas.

Ambos documentales retratan la trayectoria de mujeres en el mundo musical desde contextos sociales e históricos muy diferentes, pero que a la par reflejan la resistencia que implica sobresalir en este medio y poder hacer lo que más les gusta. Los instrumentos musicales se convierten en armas sin disculpas para hacer resonar el hecho de que no pararán ante nada, ya que nada les da miedo.

En un mundo de hombres, las mujeres encontramos fuerza en ser latentes, en ser ondas vibratorias que, quizá en determinado tiempo no resuenan, pero que en el andar y en el presente se hacen notar. Cada uno de esos sonidos tiene sentido el día de hoy, donde la búsqueda no para. Y es que resignificar requiere tiempo, pero esto no significa que no llega el momento y es en el arte donde más resuenan estas vibraciones, donde se convierten en un reflejo de los aspectos sociales y donde de muchas maneras penetra, resiste y persiste.

El futuro es femenino. Sin embargo, en mi perspectiva ese futuro ya es presente: vibra en la calles, vibra en la voces de muchas generaciones que el futuro nos ha alcanzado y esto no significa que todo esté en balance, pues la lucha está en que su presencia permanezca, que no se pierda y que siga evolucionando, creciendo, madurando, pero sobre todo, vibrando.



Conchita, la abogada del pueblo, a través de sus hijos

POR ÁNGELES HERNÁNDEZ ALVARADO

Concepción Hernández Méndez, *Conchita*, abogada y defensora de derechos humanos, murió una tarde de enero de 2021. Conchita se fue y los adioses llovieron. Martín e Inti, sus hijos, cuentan que les llegaron palabras de pésame, pero también muestras de reconocimiento y gratitud por la labor de Conchita, desde múltiples latitudes, de Tehuacán, de México y otros lugares del mundo. La mayoría, y las más sentidas, vinieron de Huayacocotla, Veracruz.

Hace cuarenta años, como en muchas regiones de este país, la violencia en la zona norte de Veracruz se encontraba desbordada a causa de los cacicazgos locales que, fortalecidos en sus alianzas políticas, económicas y criminales, despojaban a las comunidades de sus territorios y criminalizaban a quienes osaban hacerles frente. Actualmente la situación no es muy distinta, las comunidades y colectividades indígenas y campesinas continúan defendiendo su tierra y territorio frente al despojo, de caciques todavía, pero también del crimen organizado y de empresas.

Para recordar a Conchita y su labor, platicamos con Inti y Martín Barrios, quienes llevan el legado de su madre como aprendizaje de vida.

Ángeles Hernández: Siendo abogada, Conchita pudo dedicarse a muchas otras cosas, ¿por qué eligió ejercer su profesión para la defensa del territorio?

Martín: Conchita formó parte de la generación del 68, influenciada por la contracultura y el rock & roll, y se formó en el marxismo-leninismo. Ella era consciente de que el mundo del derecho es muy occidental y que desarticulaba algunos procesos comunitarios. Como abogada, tenía muy internalizado que se hace lo que la ley dice, pero buscó la forma de usarla a favor de las comunidades. Mi mamá tuvo influencias de la teología de la liberación, a partir de su relación con los jesuitas en Huaya, pero también de los curas diocesanos de la zona de Tehuacán. Entonces, de venir de un movimiento de izquierda antireligioso, pasó a entender la religiosidad del pueblo y el sincretismo cultural.

Inti: De joven, mi madre admiraba a una maestra rural que iba a dar clases a las comunidades del Valle de Tehuacán, decía que ella quería hacer eso. Conchita estudió derecho y antropología, y decía que los pueblos no necesitaban que los estudiaran, sino que alguien los defendiera de las violaciones de derechos humanos. Cuando en Huaya le contaron que estaban robándose el ganado, que estaban quitando tierras y matando a la gente, se metió de lleno a ejercer el derecho, ese que no le había gustado tanto estudiar.

AH: A Conchita le gustaba mucho leer, cuéntenme, ¿qué leía, veía y escuchaba Conchita?

M: Le gustaba leer antropología, como Lévi-Strauss. De marxismo tenemos un montón de sus libros, Rosa Luxemburgo, Emma Goldman, sabía también todo de los Flores Magón. Me acuerdo mucho que se la pasaba riéndose leyendo a José Agustín. Literatura, poesía, Octavio Paz, Elena Garro, José Carlos Becerra, José Emilio Pacheco, incluso tenía un libro autografiado por él; también fue a ver a José Revueltas en la UAP. Escuchaba a los Beatles y la música de los sesenta y setenta.

I: Le gustaba Efraín Huerta, se sabía todos los poemínimos. Ella me habló sobre Augusto Boal y el Teatro del Oprimido, algo que nunca me mencionaron en la escuela. De niños nos leía a Horacio Quiroga, esos cuentos terroríficos y bien duros. Le gustaba muchísimo el teatro, las películas de Akira Kurosawa. Mi mamá me sorprendía porque sabía de música, teoría, poesía indígena, de todo. Le gustaba mucho escuchar la música de las misas salvadoreñas, la canción del dios de los pobres.



La abogada del pueblo

AH: El término defensor/defensora de derechos humanos empezó a popularizarse a partir de 2008, con la Declaración de personas defensoras de la ONU. Antes era más común decir líderes sociales o comunitarios, activistas. Conchita, ¿cómo se asumía: como defensora, activista, como abogada del pueblo?

I: En Huaya le decían *licenciada Conchita*, pero ella concebía su trabajo desde la defensa de los derechos humanos. Yo creo que mi mamá se asumía como defensora de derechos humanos. La empezaron a llamar *La abogada del pueblo* a raíz del documental de Alan Villareal.

M: Mi madre era abogada, activista y defensora. También era solo Conchita.

AH: La abogada del pueblo nos lleva a la remembranza de aquellos años en Huaya. Pero, ¿cómo fue la vida de Conchita en Tehuacán, al regresar?

I: Una de las últimas luchas en que mi mamá se involucró de lleno fue la defensa de los árboles en el predio de Peñafiel, se puso a emitir documentos, hacer escritos, meter quejas y denuncias, pero también se fue a parar frente a los árboles, con todo y lo chiquita que estaba.

M: En los últimos tiempos acompañó la lucha contra la hidroeléctrica, defendió a las canasteras de aquí de Tehuacán. Además, Conchita se volvió animalista, adoraba a los perros, los gatos, las palomas. Mi mamá se volvió un gato.

AH: ¿Qué legado les dejó Conchita?

M: Ella se acercó al mundo otomí, al mundo nahua, conoció la partería, la alimentación, la relación con la naturaleza, entendió esa forma de ver la vida. Su inspiración y ejemplo nos fueron llevando hacia la vida comunitaria. Nosotros no creemos en los partidos políticos, en mi caso, me inclino más por el anarquismo. Siempre nos ha interesado mucho el mundo indígena antiguo, pero también lo actual.

I: Mi mamá tomaba la vida con mucha serenidad y era muy generosa, siempre pensaba en los otros; me hubiera gustado que pensara más en ella, pero no hubiera sido ella.

Para Conchita, ser la abogada del pueblo, defender el territorio, asesorar a las comunidades en defensa de la tierra, acompañar jurídicamente a los campesinos criminalizados por resistir al despojo, era una bandera de lucha, era parte de su praxis política, pero también era un profundo acto de amor, de ese amor que, hasta el último de sus días profirió hacia la otra, el otro, hacia los seres no humanos, hacia los bienes dados por la naturaleza, en fin, hacia todo aquello que nos permite una vida digna y saludable, una vida vivible.

Inti y Martín continúan el legado de Conchita y se dedican a la defensa de derechos humanos: Martín, acompañando la defensa del territorio de la Sierra Negra, frente a la Minera Autlán. Él también apoya a trabajadores en defensa de sus derechos laborales. Inti, por su parte, es *artista*, realiza *performance art*, obras de teatro desde la metodología del Teatro del Oprimido, acompaña y acuerpa luchas en defensa del territorio y los derechos humanos. Actualmente, ambos forman parte de la exigencia comunitaria para que sean devueltas piezas arqueológicas que fueron extraídas de forma arbitraria por el INAH en colusión con empresarios locales.



Usuarios

La tecnología frente a la identidad y la imaginación

Diálogo entre Natalia Durand y Horacio Warpola en torno a *Usuarios* y *Toda luz, en todas partes*

Horacio Warpola: Tanto *Toda luz, en todas partes* como *Usuarios* se dirigen a la cuestión especulativa por nuestra identidad, de la mano de procesos tecnológicos, físicos, emocionales y aparentemente evolutivos, que resultan en una mera transición generacional con nuevas herramientas.

Por ejemplo, en *Toda luz, en todas partes* se evidencia el proceso mediante el cual la fotografía y la luz pasan de servir para captar imágenes a convertirse en herramientas para controlar la identidad y volverse un arma, como son las *bodycam* de los policías en Estados Unidos. Con la película pensé en el *protocoyborg*, en cómo las tecnologías más avanzadas se emplean en formas de control y manejo de identidades, sometiéndonos, y esta es solo la punta del iceberg. Incluso en *Usuarios* queda este mensaje: nosotros crecemos con los dispositivos y ellos crecen con nosotros.

Natalia Durand: Sobre lo que mencionas en torno a *Toda luz, en todas partes*, cabe mencionar que el recorrido histórico también muestra que, desde un inicio, la tecnología como forma de vigilancia suele marginar aquello que es distinto, que no atiende a los regímenes de lo aceptable. Me invita a pensar en si la tecnología nos va a superar como humanidad, porque parece que es algo escindido, que tiene su vida propia. Sin embargo, al pensar en el recorrido histórico, también me pregunto por los fundamentos, ¿qué formas de intercambios, de relaciones con el mundo, sostienen esa forma de tecnología? ¿Qué afectos y comprensiones sobre lo humano? ¿A ti te llevó a esos lugares?

HW: Totalmente. Y en *Toda luz, en todas partes*, cuando se discuten las herramientas de vigilancia para la comunidad, vemos que la gente reacciona de forma muy despierta. Esto tiene mucho que ver con lo que dices, Natalia, sobre qué tan dispuestos estamos emocionalmente a que nos graben todo el tiempo, a que exista registro de todos nuestros datos biométricos... aunque parece ser un futuro inevitable.

ND: Es una discusión compleja. Antes de llegar a lo inevitable, preguntaría, ¿cómo opera ese deseo que anhela ser vigilado todo el tiempo? Porque en el documental también hay quienes sí quieren que esto suceda, que no ven los discursos de poder, sino que genuinamente quieren ser vistos todo el tiempo y no solo eso, sino controlados, porque la vigilancia es control. Inevitable no sé, pero al menos en la película se siente un tono de esperanza al presentar una especie de contrapeso con los estudiantes de cine, quienes, pese a los avances de la tecnología que llegan a ser peligrosos, siguen existiendo, como recordando que se mantienen presentes otras formas de ver.

HW: Eso sí, en *Toda luz, en todas partes* existe una especie de metadocumental, incluyendo ese final que mencionas. Más que solo hablar de control, también se reflexiona sobre las cámaras y la belleza que existe en esta máquina. Aunque las cámaras se usen como forma de control, también hacen cine, toman fotos, ven el espacio, y eso es muy bello. De igual forma, en el futuro probablemente las cámaras no solo captarán la realidad, sino que también seguirán más al servicio de la vigilancia y no solo en las calles, sino que la gente las querrá dentro de su casa, pagadas por ellos mismos.

ND: Eso es similar al enfoque de *Usuarios*, en donde una madre se pregunta por el futuro de sus hijos en un mundo asociado con la máquina, generando una preocupación por la sensibilidad que se está terminando, que está limitando la capacidad de los cuerpos. Ahí se activa una conversación sobre la moral y la tecnología como un problema ante el cual nuestro cuerpo ya no sabe qué hacer. ¿Tú qué piensas?

HW: También lo noté. *Usuarios* es un documental visualmente muy bello, contemplativo, que nos lleva a esa reflexión que mencionas sobre nuestros cuerpos y quiénes somos, sobre cómo nos desarrollamos en torno a todos estos dispositivos y aparatos. Sin embargo, aunque nos estamos alejando de nuestros cuerpos, y es un hecho que las maternidades y paternidades van a cambiar, así como nuestra forma de crecer y pensar, ahora con una estrecha relación con la tecnología, creo que los dispositivos terminarán por integrarse a nosotros, por ser parte de nuestros cuerpos. Por ejemplo, cuando se termina la batería de nuestro celular, solemos decir "se me acabó la pila", como si habláramos de nosotros mismos. No creo que esto sea fatalista, sino que estaremos más estrechos con nuestro físico que nunca, porque si vamos a involucrarnos con la tecnología, será mediante la consciencia de nuestro cuerpo. No creo que afecte nuestra forma de amar ni de relacionarnos. Lo que sí es que debemos hacer un equilibrio entre la tecnología y las cuestiones ambientales, porque el avance de estas herramientas no va a parar y tenemos que entender que la solución no es irse y desconectar todo, sino estar conscientes de cómo podemos reconciliarnos con el mundo, mientras que seguimos viendo nuestras pantallas.

ND: Ahí sí nos encontramos ante lo inevitable: una nueva forma de aprehensión. Que realmente no es tan nueva. Por ejemplo, en *Toda luz, en todas partes* se nota que en la historia han pasado muchos años con la tecnología funcionando de igual manera,

pero habría que distanciarnos de lo inevitable como un destino inexorable donde se va a terminar lo humano, lugar al que solemos recurrir; pero no, hay que pensarlo fuera de una dimensión moral y verlo más como una transición, como tú dices. Ver el movimiento con un sentido más vital, con una pluralidad en cada acontecimiento y no reducir la tecnología exclusivamente a un final, sino reconocer que en el movimiento caben muchas cosas. Me parece relevante mencionarlo porque muchas veces, ver la tecnología en un solo sentido es darle el poder a la gente de forma vertical, cuando en realidad si todo se está moviendo, también nosotros y nuestros deseos, y así tenemos la capacidad de saber cómo habitar la tecnología. Sobre todo, mediante la imaginación. La imaginación es muy política en ese sentido pues nos permite ver cómo utilizar la tecnología de maneras propositivas y no caer en determinismos morales.

HW: La imaginación siempre lo salva todo. Desde que existen los seres humanos, y los seres que existan en el futuro, la imaginación ha sido fundamental para pensar en las nuevas generaciones. Existe esperanza en la manera en que los más jóvenes se van a relacionar con los dispositivos, con las redes, ya que nacen con una vida digital integrada, donde ya los fotografiaron 100 veces en las primeras dos horas de nacidos. Tal vez ahí podrá difuminarse la preocupación que se ve en *Usuarios* durante el siguiente siglo, si tenemos suerte.

Finalmente, los dos estándares de los dos documentales son preguntarnos qué vamos a hacer para defendernos, para cuidarnos de las posibilidades de la vigilancia, del control de identidad y de cómo las futuras generaciones estarán utilizando estas tecnologías, de cómo van a participar en estos cambios mediante leyes, amparos y cuidados en comunidad, ya que no le importamos ni a las industrias ni al sistema capitalista rampante. Por eso, siendo yo un entusiasta de la tecnología, también estoy consciente de que no podemos dejarla avanzar como si nada, porque se vienen épocas de pocas libertades en espacios públicos y privados, y nos corresponde estar atentos a las necesidades colectivas, a rechazar lo que no queremos y a relacionarnos con nuestros dispositivos de manera en que seamos libres. La libertad en el uso de la tecnología es fundamental. Todavía podemos cambiar de compañía de teléfono, cambiar de *software* de internet para descargar ciertas cosas, cerrar nuestras redes sociales y cambiar nuestras cuentas.

ND: Recordemos que la tecnología, además, no solo recae en nosotros, sino que está en un espacio común, un espacio de disputa, sometido a una crítica constante. Por eso también hay que cuidar la sensibilidad y ejercerla en el sentido más político de la palabra. Debemos repensar nuestros cuerpos como un espacio que no está dado de antemano, sino que debemos regresar a las identidades y pensar en lo singular y el espacio abierto, en la relación con los dispositivos para no desarticular la relación afectiva. Por eso estos documentales importan, porque tienen el potencial de abrir otros canales y de hacer pensar, ver y sentir de otras maneras. Los espacios de creación guardan esta capacidad de ampliar los temas cuando parece que ya todo está perdido, de señalar otros caminos cuando pensamos que no hay salida, y esto siempre será importante.

Toda luz, en todas partes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES



CONOCE LOS EVENTOS

ARTÍSTICOS Y CULTURALES DE LA UAA

DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN Y UNICULACIÓN
DIFUSIÓN CULTURAL

SÍGUENOS A TRAVÉS DE NUESTRAS REDES SOCIALES

f @ culturauaa

Fotografía bailarina: Víctor Hugo Zárate.



Contigo al 100

LA DE VISIÓN CERCANA "1" IN LogMAR
RA PROBAR A 40 CENTÍMETROS (16IN)

DISTANCIAS EQUIVALENTES
PIES METROS

PIES	METROS
20/400	6/120 200
20/320	6/95 150
20/250	6/75 120
20/200	6/60 100
20/180	6/48 80
20/125	6/38 60
20/100	6/30 50
20/80	6/24 40
20/63	6/19 30
20/50	6/15 25.0
20/40	6/12
20/32	6/9.5
20/25	6/7.5
20/20	6/6
20/16	6/4.8
20/12.5	6/3.8
20/10	6/3

PRUEBA DE AGUDEZA VISUAL A DISTANCIA
ARQUITECTURA DE LO INVISIBLE - NEOCRXFT

L A

I M A G E N

P U E D E

C O N T E N E R

I S M A E L

R O D R Í G U E Z

M U S E O E S P A C I O

SEP. 02 - MAY. 08

2 0 2 1 - 2 0 2 2

AV. MANUEL GÓMEZ MORÍN S/N, ANTIGUOS TALLERES DE FFCC
ABRIMOS DE MIÉRCOLES A DOMINGO DE 11 AM A 6 PM
ENTRADA GENERAL \$10 / ESTUDIANTES, MAESTROS E INAPAM \$5
(LUNES Y MARTES PERMANECE CERRADO)
CONTACTO: 449.688.41.01 / museoespacio@gmail.com



55 AÑOS DE ASEGURAR AL MEDIO DEL ESPECTÁCULO



+ 190,000 Producciones
Filmación, Animación, Errores y Omisiones, Garantía de Buen Fin, Eventos en Vivo, Garantía de Producción

www.lcicorporativo.com / info@lcicorporativo.com
(5255) 5482 3550

Seguro
tenemos algo
que necesitas



R7D
RENTAUNA7D.COM | Renta de equipo de foto,
cine y video en CDMX

www.rentauna7d.com

CINE DEL ONCE

SOMOS CINE - SOMOS ONCE
PELÍCULAS Y DOCUMENTALES

once
Instituto Politécnico Nacional

SEÑAL ABIERTA 11.1

f t i y

www.canalonce.mx



POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO

Diseño Sonoro

Mezcla de sonido

Dolby Atmos Home Entertainment
Dolby Atmos Music

Conoce este y otros servicios
contacto@labodigital.com.mx

labo.mx

in f i
@labodigital

CANAL **22** EL CANAL CULTURAL DE MÉXICO • PRESENTA •

- VISION PERIFÉRICA**
LO MEJOR DEL DOCUMENTAL NO COMERCIAL DE MÉXICO E IBEROAMÉRICA
LUNES, 22:00 h
- CINEMA 22 DE AUTOR**
GRANDES PELÍCULAS DE LOS MEJORES CINEASTAS A NIVEL MUNDIAL
MARTES, 22:00 h
- CINEMA 22 MEXICANO**
LO MÁS DESTACADO DEL CINE MEXICANO
JUEVES, 22:30 h
- MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE DE LA CINETECA NACIONAL**
LO MÁS RECIENTE Y DESTACADO QUE SE HA EXHIBIDO EN LA MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE
VIERNES, 22:00 h
- ZONA D**
ESPACIO ÚNICO EN LA TV ABIERTA PARA MOSTRAR LA DIVERSIDAD DE LA COMUNIDAD LGBTTI
- ZONA M**
CINE REALIZADO POR MUJERES
SÁBADOS, 22:30 h
- CINETECA DE CULTO 22**
MEMORABLES PELÍCULAS DEL CINE DE ORO MEXICANO
DOMINGOS, 14:30 h
- CINEMA 22 DE 5 ESTRELLAS**
PELÍCULAS MULTIPREMIADAS, REALIZADAS POR DIRECTORES DE RENOMBRE Y CON UN RECONOCIDO REPARTO
DOMINGOS, 22:00 h

La cultura se ve en todas partes

GOBIERNO DE MÉXICO | CULTURA | **22**

canal22.org.mx

MÚSICA NUEVA SIN ALGORITMOS

RADIO EN LÍNEA

RAREZAS MUSICALES

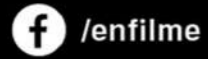
POR ibero909.fm
DESCUBRIR

ibero
90.9

ENFILME.COM

CINE TODO EL TIEMPO

Síguenos en:



Los MEJORES ESCRITORES en un solo lugar

A la venta en puestos
de revistas.



LETRAS
LIBRES

www.letraslibres.com

Sheffield DocFest

We celebrate, champion and debate documentary
film and art as a collective form of engagement.

Film Programme | Arts Programme | Marketplace

#SheffDocFest
@SheffDocFest

sheffdocfest.com
info@sheffdocfest.com

BIOGRAFILM FESTIVAL
INTERNATIONAL CELEBRATION OF LIVES

BOLOGNA - ITALY
JUNE 2022

CALL FOR DOCS AND FILMS
from 1st November 2021

programma@biografilm.it

WWW.BIOGRAFILM.IT

BIO TO B
INDUSTRY DAYS BOLOGNA

BOLOGNA - ITALY
JUNE 2022

CALL FOR WORKS IN PROGRESS
AND ROUGH CUTS
from spring 2022

biotob@biografilm.com



ORGANIZADO por Universidad de Comunicación

BLACKCANVAS FESTIVAL DE CINE CONTEMPORANEO

30 SEPTIEMBRE AL 9 DE OCTUBRE
CDMX - 2022
6^a EDICIÓN

CALL FOR ENTRIES / CONVOCATORIA ABIERTA
JANUARY 31ST - MAY 1ST / DEL 31 DE ENERO AL 1 DE MAYO

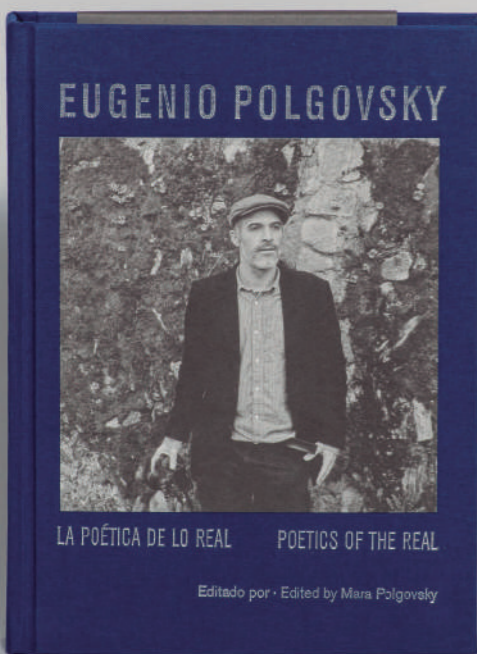
www.blackcanvasfcc.com blackcanvasfcc

SEDES: CINEMEX, CINEMA, GATE THE THEATRE, Universidad de Comunicación, CULTURA

DOCAVIV

THE TEL AVIV INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

SUBMISSIONS ARE NOW OPEN // DOCAVIV.CO.IL



EUGENIO POLGOVSKY: LA POÉTICA DE LO REAL

Un recorrido por la obra filmica del documentalista
mexicano, editado por Ambulante y Tecolote Ediciones

Disponible en librerías. Más información: www.ambulante.org

EURO CHANNEL

ASESINATOS EN VIENA

PARTE 1: VIERNES
19 DE NOVIEMBRE 17H

PARTE 2: VIERNES
26 DE NOVIEMBRE 17H

canalcatorce.tv @canalcatorcemx

**CINE Y DOCUMENTAL
CON CAUSA**

14 TUS CAUSAS TU CANAL

TELEVISIÓN PÚBLICA ABIERTA 14.1 SEÑAL NACIONAL | 14 AXTEL IZZI TOTALPLAY 114 DISH MEGACABLE SKY 1114 SKYHD

12^a EDICIÓN DOCUMENTALES SIN FRONTERAS

**CINÉMA
SOUS LES ÉTOILES**

DE FUNAMBULES MÉDIAS

20 DE AGOSTO > 2 DE SEPTIEMBRE 2021
CINEMASOUSLEETOILES.ORG
EVENTO EN LÍNEA GRATUITO

**DOCUMENTA
MADRID**

19 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

**MAYO
22**

MADRID

19th international film festival

19th festival internacional de cinema

doclisboa

21-31.10

doclisboa.org

**DOKU
FEST**

International Documentary and Short Film Festival

CALL FOR ENTRIES:
1 NOVEMBER 2021

INSTITUTE OF DOCUMENTARY FILM

20 years with film

SUBMIT YOUR PROJECTS TO
EAST DOC PLATFORM 2022
UNTIL NOVEMBER 13! DOKWEB.NET

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

FID

33^e Festival International de Cinéma Marseille
Juillet 2022

WWW.FIDMARSEILLE.ORG

#25añosdeCineLatino

PUCP

25 FESTIVAL DE CINE DE LIMA PUCP

del 19 al 29 de agosto

FESTIVALDELIMA.com

Open City Documentary Festival 2022

The Art of Non-Fiction

12th Edition
4 competitions

Call for entries opens:
October 27th, 2021
Early Bird: January 14, 2022
Regular closing date: April 22nd, 2022
Late entries: May 13rd, 2022

opencitylondon.com
Facebook: @OpenCityLondon
Twitter / Instagram: @OpenCityDocs

OPEN CITY DOCUMENTARY FESTIVAL

FIGG | 36 Festival Internacional de Cine en Guadalajara Film Festival - México

1 - 9 octubre, 2021 · October 1 - 9, 2021

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA

ficg.guadalajara ficgoficial ficg

www.ficg.mx

ficmonterrey

Agosto, 2022

@ficmonterrey | ficmonterrey.com

Las cosas que no fueron también son

PUNTO DE VISTA

PAMPLONA - IRUÑA - 14 - 19 MARZO 2022

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL DE NAVARRA
INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL OF NAVARRA

Visions du Réel

International Film Festival Nyon

7-17.4 2022

Main Media Partner: SRG SSR
Institutional Partner: Schweizerische Eidgenossenschaft, Confédération suisse, Confederaziun Svizra, Confederaziun svizra

Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

FIC UNAM 12

Festival Internacional de Cine, UNAM Ciudad de México

10-20 marzo, 2022

ficunam.unam.mx @ficunam

culturaUNAM

19^o FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA

¡Gracias por ser parte del #FICM2021!

Nos vemos en 2022

cinépolis HSBC MUNDET

CULTURA IICINE MORELIA MICHOACÁN

RENCONTRES INTERNATIONALES DU DOCUMENTAIRE DE MONTRÉAL

Montreal International Documentary Festival

RIDM.CA

24^e ÉDITION
10 - 21 NOV 2021

DOC MONTEVIDEO

JULIO 2022

MERCADO FORMACIÓN

LABS EXHIBICIONES COMUNIDAD

ORGANIZAN: DOCM, icau, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección Nacional de Cultura, Ministerio Audiovisual

DOX Leipzig 25.10.-31.10.2021

International Leipzig Festival for Documentary and Animated Film

+DOK Stream 1.11.-14.11.2021

dok-leipzig.de

Media Arts MEDIA ARTS CENTER SAN DIEGO

LATINOFILM

SAN DIEGO LATINO FILM FESTIVAL

CONVOCATORIA DE REGISTRO DE PELICULAS

Edición 29
San Diego Latino Film Festival
Marzo 10-20, 2022
sdlatinofilm.com

EL RENDEZ-VOUS DE CINE MEXICANO EN FRANCIA 9^a EDICIÓN

VIVA MEXICO

RENCONTRES CINÉMATOGRAPHIQUES

PARIS 6 - 12 OCTUBRE 2021
CINEMA LUMINOR HOTEL DE VILLE
Y EN VARIAS CIUDADES DE FRANCIA
WWW.VIVA-MEXICO-CINEMA.ORG



CERVECERÍA
CUCAPA

HERENCIA/IRREVERENCIA

AMBULANTE



LA HERENCIA E IRREVERENCIA
DEL CINE MEXICANO.

 @CUCAPA

 CERVEZA.CUCAPA

DISPONIBLE EN
BEERHOUSE.MX