

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

TESIS

**CIRCUITOS CULTURALES ALTERNATIVOS Y
SUBJETIVIDADES EMERGENTES.
Un estudio genealógico sobre las mediaciones de las
agencias culturales en el consumo de cine en San
Cristóbal de Las Casas, Chiapas**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
**MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANÍSTICAS**

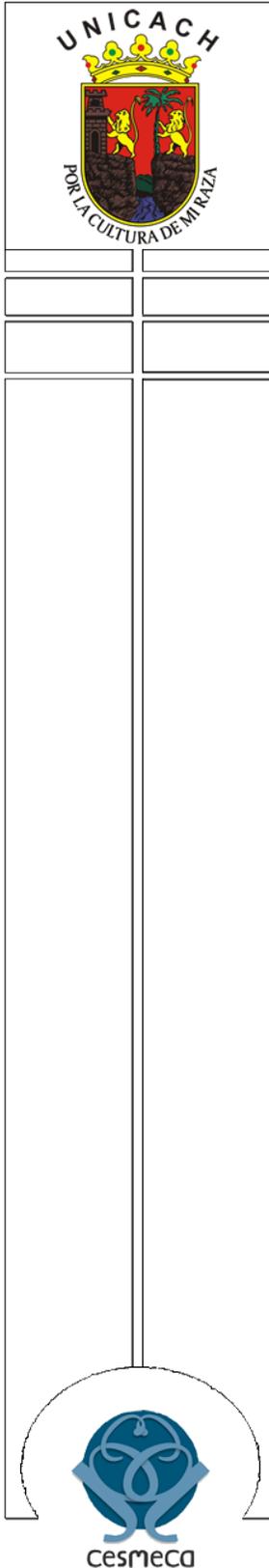
PRESENTA

Camilo Rincón Ramírez

DIRECTOR

Dr. Alain Basail Rodríguez

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Julio de 2023



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

TESIS

CIRCUITOS CULTURALES ALTERNATIVOS Y SUBJETIVIDADES EMERGENTES.

**Un estudio genealógico sobre las mediaciones de las
agencias culturales en el consumo de cine en San
Cristóbal de Las Casas, Chiapas**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
**MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

Camilo Rincón Ramírez

COMITÉ TUTORIAL

Dr. Alain Basail Rodríguez (Director)

Dra. Ma. Luisa de la Garza Chávez

Dr. Axel Michael Köhler

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Julio de 2023

Carta de aceptación de tesis



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 16 de agosto de 2023
Oficio No. SA/DIP/690/2023
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Camilo Rincón Ramírez
CVU: 1146525
Candidato al Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
UNICACH
Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **Circuitos culturales alternativos y subjetividades emergentes. Un estudio genealógico sobre las mediaciones de las agencias culturales en el consumo de cine en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas**, cuyo Director de tesis es el Dr. Alain Basail Rodríguez (CVU: 122132) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
“Por la Cultura de mi Raza”

Dra. Carolina Orantes García
Directora



C.c.p. Dr. Amin Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.
Mtra. Tania Ramos Pérez, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.
Archivo/minutario,

RJAG/COG/ig/gr

2023 AÑO DE FRANCISCO VILLA
EL REVOLUCIONARIO DEL PUEBLO



Dirección de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente No. 1150
Colonia Lajas Maciel C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Tel:(961)6170440 EXT.4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

Dedicatoria

A la memoria de mi abuelo José Ignacio Ramírez Ocampo y de mi abuela María del Rocío Santamaría Colorado, por su valentía, amor, cobijo, enseñanzas...

A mi madre, Flor Nathalia Ramírez Santamaría, por su apoyo, empuje y confianza.

Agradecimientos

Agradezco ampliamente al Dr. Alain Basail Rodríguez por su compromiso constante, su calidad ética, su profundidad analítica e intelectual y, ante todo, por su experiencia y amistad. También, al equipo lector: Dra. Ma. Luisa de la Garza Chávez y al Dr. Axel Michael Köhler, por sus valiosos comentarios y aportes, que enriquecieron las discusiones y elementos de la tesis. Ellos tres imprimen a la línea *Geoculturas, Mediaciones y Agencias* un sentido de comunidad y colaboración académica, del que agradezco haber pertenecido.

También, agradezco a la Dra. María del Carmen García Aguilar por su apoyo, colaboración y apertura. A la Lic. Alma Yaneth Mera y la Lic. Yenny Reyes, por sus diligencias desde antes de llegar a México. Y a los y las docentes y compañeras y compañeros que acompañaron este proceso; especialmente a Denisse Rosas, por hacer del país una aventura.

Agradezco a los y las mediadoras culturales, realizadores y participantes del circuito alternativo de cine de San Cristóbal de Las Casas, por su apertura a conversar y a compartir sus experiencias, motivaciones, esperanzas y sueños.

Finalmente, al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), institución que posibilitó mi estadía y estudios en México, por medio del Programa de Becas para Estudios de Posgrado.

Tabla de contenidos

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
1. Construcción de un problema y un objeto de investigación.....	2
2. Objetivos.....	5
3. Justificación.....	6
4. Estado de la cuestión.....	8
5. Estrategia metodológica: genealogía etnográfica.....	14
6. Organización de los capítulos.....	19
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO - DE LA PRODUCCIÓN A LA EMERGENCIA: LA SUBJETIVIDAD EN LOS LÍMITES.....	21
1.1 Red conceptual.....	21
1.2 De la producción a la recepción, del control al consumo.....	22
1.3 La subjetividad y el poder.....	25
1.4 Las mediaciones constitutivas.....	31
1.5 Circuitos y consumos culturales.....	38
CAPÍTULO 2. GENEALOGÍA DEL CIRCUITO DE CINE ALTERNATIVO DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS.....	46
2.1 El cine como acontecimiento.....	48
2.2 El cine: entre el teatro, el espectáculo y el melodrama.....	53
2.3 Chiapas como telón de fondo.....	60
2.4 1994 - De videoastas a cineastas.....	63
2.5 Cine como centro cultural.....	74
2.6 A modo de cierre.....	82
CAPÍTULO 3. USOS Y APROPIACIONES DEL CIRCUITO ALTERNATIVO DE CINE DE SCLC.....	84
3.1 La expresividad y el reconocimiento social.....	85
3.2 Consumo cultural.....	87
3.2.1 ¿El consumo sirve para pensar?.....	87
3.2.2 Públicos y consumo cultural en el circuito alternativo de cine de San Cristóbal.....	89
3.2.3 Usos y apropiaciones: metáforas del circuito.....	92
3.3 Las formas de la socialidad.....	97
3.3.1 Socialidad y ciudadanía.....	98
3.4 Ritualidades.....	103
3.4.1 Foro cultural: ¿Esfera pública?.....	104

3.4.2 Temporalidades del circuito alternativo de cine.....	110
3.5 A modo de cierre	112
CAPÍTULO 4. SUBJETIVIDADES EMERGENTES EN EL CIRCUITO ALTERNATIVO DE CINE DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS.....	114
4.1 Subjetividad y acción	116
4.2 Independentista.....	118
4.3 Mediador/a cultural.....	123
4.4 Autonomista	126
4.5 Colectivista.....	131
4.6 Esteticista	135
4.7 Feminista	139
4.8 A modo de cierre	142
A MODO DE CONCLUSIONES, POLÍTICAS CULTURALES LOCALES DE A PIE	145
5.1 Reflexiones generales	146
5.2 Reflexiones sobre los hallazgos	150
5.3 Algunos trabajos a realizar.....	159
BIBLIOGRAFÍA.....	161
ANEXOS.....	170
Anexo 1. Formato de búsqueda en bases de datos.....	170
Anexo 2. Programación de la película <i>Malditas sean las mujeres</i> de Juan Bustillo Oro (1936) en Cine Las Casas	172
Anexo 3. Programación de la película <i>La Llagu</i> de René Cardona (1937) en Cine Las Casas.....	173
Anexo 4. Imagen del Teatro Zebadúa.....	174
Anexo 5. Foto realizada en el trabajo de campo, en el marco de “Kinoki, 19 aniversario”, realizado en el Teatro Zebadúa.....	175
Anexo 6. Foto realizada en el trabajo de campo en el Kinoki, en la presentación de la película <i>Jun O’tonal: Memorial sobre la guerra de contrainsurgencia en Chiapas</i> , de Jaime Schlittler, Alejandro Caputo y Madely Trujillo (2023).....	176
Anexo 7. Presentación del Festival Ocote: Miradas encendidas, en el Foro Cultural Independiente Kinoki.....	177

Índice de figuras

Figura 1. Genealogía etnográfica.....	18
Figura 2. Mapa de las mediaciones	35
Figura 3. Función de cine de la compañía Adams	49
Figura 4. Programación Teatro Zebadúa (1937)	55
Figura 5. Representación de baile chiapaneco en la película Al son de la marimba.....	60
Figura 6. Formación de ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C.....	66
Figura 7. Algunos sitios de cine en SCLC	83
Figura 8. Lugares de presentación del Festival Ocote: Miradas Encendidas en SCLC, quinta edición (2021) 93	
Figura 9. Presentación de cine en Colonia Maya	94
Figura 10. Presentación de cine en Colonia Maya.....	96
Figura 11. Presentación de documental en el Foro Cultural Independiente Kinoki	98
Figura 12. Mapa de lugares de cine en San Cristóbal de Las Casas.....	105
Figura 13. Presentación de cine en El Paliacate Espacio Cultural.....	109
Figura 14. Lema del Foro Cultural Independiente Kinoki	119
Figura 15. Procesos de formación en ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C.....	124
Figura 16. Logotipo de Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur.....	127
Figura 17. Fotograma de la Marcha Xi'nich realizada en 1992	131
Figura 18. Presentación de Ambulante Gira de Documentales en SCLC.....	137
Figura 19. Fragmento de obra Koltavanej.....	140
Figura 20. Subjetividades presentes en el circuito alternativo de cine de SCLC.....	143

RESUMEN

Los objetos de estudio de la presente tesis fueron las subjetividades emergentes en las mediaciones desplegadas por agencias culturales que promueven y activan el circuito alternativo de cine de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Se resaltó, de este modo, el universo cultural desde una mirada integrativa de la producción, circulación y consumo de obras audiovisuales y, asimismo, de las politicidades, experiencias, motivaciones y actividades vivenciadas por los y las agentes y los públicos que conforma el circuito. Lo anterior, en un estado como Chiapas marcado por rezagos, desigualdades estructurales y, también, movimientos sociales, luchas y transformaciones.

Para ello, se tejió una genealogía y una etnografía de la recepción, en lo que denominé una genealogía etnográfica, mediante las técnicas de entrevistas semiestructuradas, revisión de archivo y observación participante. Todo ello, conjugado con los conceptos centrales de: subjetividad (emergente y no producida), mediaciones comunicativas y culturales, y circuitos culturales, no sin olvidar los consumos culturales y las politicidades presentes en las agencias de cine de la ciudad.

Después de resaltar las subjetividades mediadas y emergentes sobre la producidas “capitalísticamente” y “maquinísticamente”, se encontró que éstas se configuran en el circuito alternativo de cine de la ciudad, marcadas por disputas entre lo local, lo regional, lo nacional y lo global, y entre los grandes conglomerados mediáticos y las iniciativas locales. Lo precedente, mediado por la creación de lógicas colaborativas, imaginarios horizontales y discursos y redes generalmente no comerciales. Se expresa, así, una búsqueda por la transformación social, que repercute en los modos de practicar, habitar, entender y disputar el campo cultural de la ciudad, y por la democratización de los medios y la expresión. De tal manera, emergen subjetividades como la *independentista*, en contraposición a lógicas netamente comerciales; la *mediadora cultural*, que disemina su acción estratégica en el campo social; la *autonomista*, que denuncia las tutelas enunciativas y que busca otras formas de representación y expresión; la *colectivista*, que imprime a la obra cinematográfica un trasfondo social y contextual; la *esteticista*, que presenta figuras de autor con mayor profundidad narrativa y elaboración estética, pero que no tiene politizaciones predefinidas; y la *feminista*, donde el audiovisual se posiciona como campo de discusión sobre las desigualdades de género. Todo ello, sin obliterar las desigualdades vividas en Chiapas.

INTRODUCCIÓN

...existen Academias y empresas culturales de gran erudición; no existen revistas medias y pequeñas, no existen casas editoriales alrededor de las cuales se agrupan formaciones medias de intelectuales meridionales

(Antonio Gramsci, 1970, p.196).

Ya que más que en las obras donde el arte reside es en la *experiencia*. Y no en las de unos hombres especiales, los artistas-genios, sino hasta en la del hombre más humilde que sabe narrar o cantar o pulir la madera

(Jesús Martín-Barbero, 2010, p.15).

1. Construcción de un problema y un objeto de investigación

La masificación de la comunicación, la emergencia del mundo digital y de las industrias culturales, y la revolución informática reconfiguraron las conexiones y disputas que se despliegan en el mundo cultural, político y comunicativo. A lo largo del siglo XX nacieron y se consolidaron nuevas instituciones y técnicas como el cine, la radio, la televisión, el internet y la telefonía celular, que se integraron a las relaciones sociales y culturales, a partir ejercicios de poder basados en diversas mediaciones y nuevos modos de sentir, dinamizados, posteriormente, en un contexto de globalizaciones. Lo anterior, adquiere mayor relevancia cuando se evidencian juegos hegemónicos por la producción discursiva, el acceso a las tecnologías y a la información misma y el intento por parte de grupos de poder por acaparar las industrias comunicativas y culturales.

Ahora bien, ¿qué sucede con las iniciativas culturales que se instituyen por fuera o a un lado de centros con mayor poder económico, más visibilidad o apoyados en su totalidad por el estado?, ¿cómo dar cuenta de las prácticas políticas que se gestan en las sensibilidades cotidianas de estas otras iniciativas? El interés de esta investigación se centra en aquellas *políticas culturales de a pie y politicidades*,¹ que se generan desde redes locales de creadores/ras y

¹ Como se irá viendo la noción conceptual de “políticas culturas de a pie” busca significar e interpretar las prácticas culturales de agentes de la sociedad civil, mediadores, activistas y actores sociales que “desde abajo”, “desde los márgenes”, despliegan dinámicas culturales, programas o agendas de trabajo que complementan, llenan o contrarrestan los vacíos de las políticas culturales de las instituciones gubernamentales y de las industrias

promotores/ras culturales que, a partir del uso y apropiación de diversas tecnologías, producen otras configuraciones paralelas o alternativas a las oficiales, que reproducen otros discursos y que generan otras sociabilidades y formas de relacionamiento, lo que incide en la emergencia de subjetividades enlazadas con dichas características. En este contexto, adquieren relevancia no solamente las articulaciones entre lo local y lo global, sino también lo estatal, lo regional y lo transnacional. También, las múltiples mediaciones sociales, culturales y comunicativas.

La presente investigación, entonces, analiza las subjetividades emergentes en las mediaciones entre distintas agencias culturales del circuito alternativo de cine de San Cristóbal de Las Casas (SCLC), Chiapas. Su intención es indagar por los alcances socioculturales del cine entendido como un circuito cultural que articula las agencias de creadores, promotores y público en general, a través de espacios culturales, donde se traman múltiples mediaciones y se producen subjetividades y politicidades.

Para el estudio se propusieron tres líneas principales de indagación: la subjetividad, las mediaciones y el circuito cultural. La primera, se basa en la relación mutuamente constitutiva entre subjetividad y poder (Ortner, 2016); la segunda, investiga el acontecer de las relaciones entre las lógicas de producción, distribución, circulación y consumo cultural (Martín Barbero, 2010); y, la última, se centra en las competencias de recepción o apropiación que desde las audiencias permiten explorar múltiples horizontes de sentido y significación (Escosteguy, 2008).

A partir de las consideraciones anteriores, el *objeto de estudio* de la investigación fue la producción de subjetividades mediadas por el circuito alternativo de cine de SCLC, a partir de una mirada compleja del proceso de circulación de flujos comunicacionales de la cultura que integra producción, obra, lugares de recepción y consumo (Escosteguy, 2008) y que se pregunta por la politización y las politicidades de los y las actores culturales y los públicos. En SCLC se encuentran agencias culturales en la producción² como el Festival Ocote: Miradas Encendidas, la organización ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C., y la productora

culturales o los conglomerados mediáticos globales. La idea nació del diálogo con mi asesor Alain Basail. A él, el respectivo reconocimiento.

² El criterio de selección se basó en la durabilidad de las propuestas. Aunque hay otros festivales e iniciativas, han sido espontáneas o no se han “anexado” al circuito.

Terra Nostra Films. Por otra parte, los lugares o espacios de exhibición, recepción y consumo cotidianos más reconocidos socialmente son el Foro Cultural Independiente Kinoki, primordialmente, y El Paliacate Espacio Cultural.

Es importante apuntar que la constitución de circuitos alternativos³ de cine es reciente, pues algunas de sus iniciativas datan de finales del siglo XX e inicios del XXI, con las repercusiones de la revolución de las comunicaciones, procesos formativos y transformaciones sociales. En este sentido, es relevante considerar las alternativas que se han gestado desde las cotidianidades, bajo el concepto acuñado por Henri Lefebvre como “derecho a la ciudad”, y también los derechos a la información, a la comunicación y a la cultura. En estos espacios locales se gestan otro tipo de iniciativas, que en el caso de SCLC se relacionan con las condiciones geopolíticas y geoculturales del Estado de Chiapas y con las posibilidades narrativas y el acceso a los medios de comunicación que tienen las personas que hacen parte de estos circuitos, lo que podría desembocar en lo que indiqué anteriormente como *políticas culturales locales o de a pie*.

Es conveniente precisar que el circuito se ubica en un territorio como Chiapas, que es lugar fronterizo de México, en donde se han desarrollado históricamente procesos de exclusión, rezagos, resistencias y agenciamientos; y es lugar de origen, retorno y paso de migrantes. El proceso de desarrollo se produce de manera diferenciada en el contexto nacional, pues se ha constituido como estado periférico del país, que ha sido principalmente utilizado con miras extractivistas (Villafuerte y García, 2021). De cualquier modo, SCLC tiene sus particularidades, pues está en medio de diversos procesos de transformación del tejido social, en los que convergen comunidades indígenas, mestizos, ladinos y gran número de extranjeros, que la convierten en un espacio de cruce de flujos culturales e hibridaciones.

³ Decidí llamarlos alternativos y no independientes, porque algunas iniciativas reciben apoyos estatales nacionales, especialmente por medio del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). La denominación es una disputa dentro del mismo circuito. Por ejemplo, el Foro Cultural Independiente Kinoki se autodenomina independiente y no alternativo, porque no son la alternativa al cine mexicano, sino el lugar donde precisamente se exhibe (Pía Quintana, entrevista realizada el 23/11/2022). Ahora bien, la denominación de alternativo en este trabajo se basa en la propuesta de Cristian Calónico (2015), integrada por: cines comunitarios, cines itinerantes, cines comerciales independientes del duopolio Cinemex y Cinépolis, centros culturales y salas o espacios apoyados por gobiernos locales.

Por consiguiente, es interesante cuestionar los procesos de subjetivación y politización de los promotores/ras culturales, así como de las audiencias o los públicos destacando sus sensibilidades y sentimientos emergentes al reflexionar sobre el significado de sus pertenencias identitarias, formas de vivir, praxis políticas y culturales, relaciones con el poder, la autoridad o las jerarquías, y sus condiciones de vida y saberes. De tal forma, la *pregunta central* de esta investigación fue: ¿Qué subjetividades emergen en las mediaciones del circuito alternativo de cine de San Cristóbal de Las Casas?

La hipótesis⁴ que surge de la pregunta de investigación es que las subjetividades que emergen en el circuito alternativo de SCLC se gestan en un marco de disputas entre lo local y lo global, lo estatal y lo nacional y entre las grandes industrias culturales y los circuitos locales. Dichas subjetividades están mediadas por la creación de redes y discursos alternativos generalmente no comerciales, imaginarios horizontales, lógicas colaborativas, y búsquedas por el cambio social. En este contexto, se crean subjetividades políticas como: la “microactivista”, que ve en el cine un modo de resistencia ante el cine comercial; la “zapatista”, que relaciona al cine con las luchas desplegadas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN); la “localista”, que se inserta en la lucha por rescatar los espacios locales; la “altermundista”, que se gesta en el imaginario de “alteridad cultural” de San Cristóbal de Las Casas, por parte de extranjeros y mexicanos de otros estados; y la “patrimonialista”, que reinserta el circuito local en las lógicas del mercado.

2. Objetivos

El *objetivo central* fue analizar las subjetividades que emergen en las mediaciones del circuito alternativo de cine de SCLC, tejidas por actores locales a través de espacios y redes alternativas con fines generalmente no comerciales, con lógicas colaborativas y responsables socialmente, para el reconocimiento de las politicidades y las políticas culturales de a pie que se gestan en un espacio local, en contraste con la industria cinematográfica globalizada. Para ello, se plantearon

⁴ La hipótesis sufrió transformaciones, debido a los hallazgos, al campo y a las discusiones. La quise preservar para dar cuenta de dicha reconfiguración. La actualización se encuentra en el apartado 5. “A modo de cierre, políticas culturales de a pie”.

los siguientes *objetivos específicos*: identificar los dispositivos y las mediaciones que articulan el circuito, donde se traman las lógicas de la producción, la circulación y el acceso a los productos audiovisuales; describir las mediaciones de la socialidad y la ritualidad presentes en las relaciones e interacciones sociales promovidas en el circuito; y caracterizar los procesos de identificación y subjetivación de los agentes culturales y los públicos respecto a los dispositivos y las lógicas de producción y socialización del circuito de cine.

3. Justificación

Inicialmente este trabajo podría *justificarse* a partir de tres líneas de reflexión. La primera, se relaciona con el estado del arte y las razones teórico-metodológicas para llevar a cabo el estudio. La segunda, con la voluntad de contribuir modestamente al debate local sobre las políticas culturales a partir de la entrega del documento final a las personas que pertenecen al circuito, para así conocer un relato histórico y los consumos culturales que se despliegan en dicho lugar. Finalmente, se indica mi postura personal para realizar el trabajo.

En primer lugar, aunque hay diversos estudios sobre el cine, su investigación relacionada con el circuito cultural (y la articulación entre política, cultura y comunicación) se ha realizado en lengua inglesa principalmente bajo un campo denominado *Film Festival Studies*, con especial producción de trabajos en la ciudad de Ámsterdam.⁵ Por su parte, en Latinoamérica⁶ en general, y en México en particular, los estudios realizados se enmarcan en la pregunta por los consumos culturales, la recepción y las identidades.⁷ Sin embargo, en la tríada entre subjetividad, mediaciones y circuitos culturales, la comunicación se ha trabajado como medio y no como proceso interrelacional y mediado, por lo que es conveniente mirar los entrelazamientos que se pueden generar en una situación específica, desde la teoría de la subjetividad y la teoría de las mediaciones, considerando los entramados y complejidades

⁵ Una de las autoras con mayor reconocimiento en el campo es Marijke de Valck (2007), autora del texto *Film festivals, from European geopolitics to global cinephilia*.

⁶ Se profundiza en el Estado de la Cuestión.

⁷ Antonio Ziri6n (2018) hace un an6lisis breve de la situaci6n de los circuitos alternativos de cine en M6xico en el texto *Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en M6xico*.

territoriales, culturales y políticos que se desarrollan en Chiapas y, en concreto, en SCLC (ver Estado de la cuestión).

También, es importante conocer, desde la subjetividad y la teoría de las mediaciones, estas reinterpretaciones y configuraciones culturales que se dan desde lo local en un mundo profundamente globalizado, que tiende hacia la homogeneización económica y cultural. Más aún en un espacio como Chiapas, con sus características geopolíticas diferenciadas como ser parte de una amplia región fronteriza y ser estado periférico de México.

En segundo lugar, desde mi perspectiva, un estudio sobre la génesis del circuito cultural de cine y sobre los consumos y recepciones puede propiciar un documento que aporte a las personas insertas en el campo cultural local a entender la emergencia y las transformaciones que este ha tenido; a orientar las líneas de acción de las políticas culturales municipales y estatales; y a comprender a sus audiencias, búsquedas e imaginarios, lo que puede converger en una guía de estudio y en un eje de acción. También, para dimensionar la trascendencia que tienen las tecnologías de la información y la comunicación en nuestra cotidianidad y la manera en que desde el cine se pueden tejer imaginarios, subjetividades, resistencias, inserciones, entre otros. Por último, es importante considerar el papel de las agencias culturales en la dinamización de las culturas locales, frente al consumismo de circuitos globales, la pertenencia y arraigo y la integración de voluntades y fuerzas locales; es decir, las configuraciones culturales que se gestan por fuera o al lado de las grandes industrias de la comunicación o de los programas estatales.

Para finalizar, mi postura subjetiva es de afinidad por la práctica, por los eventos y por los desarrollos culturales y populares, pero también por la interconexión de diversas miradas que permiten profundizar el análisis cultural, comunicacional y político en el municipio de SCLC. Todo lo anterior, converge en la construcción de una mirada compleja que integra conceptos y desarrollos de las diferentes ciencias sociales y humanísticas; también, en la ampliación de mis horizontes de sentido respecto a formas de vivir y simbolizar el mundo, que difieren, en cierta medida, de las configuraciones culturales a las que me he integrado en un territorio diferente al cual nací.

4. Estado de la cuestión

Para la construcción del estado de la cuestión realicé una búsqueda en bases de datos, a partir de la estrategia de “búsqueda por bloques de información” (ver anexo 1). Como punto de partida, utilicé la pregunta de investigación: ¿Qué subjetividades emergen en las mediaciones del circuito alternativo de cine de San Cristóbal de Las Casas? De allí, seleccioné los cuatro elementos centrales de la pregunta (subjetividades, mediaciones, circuitos culturales y San Cristóbal de Las Casas) y, así, procedí con la indagación. Es de aclarar que en la bibliografía consultada no se encontraron trabajos que relacionaran el circuito de cine con las mediaciones y las subjetividades, menos en el contexto de SCLC.

Ahora bien, se hallaron textos que integran cine y subjetividades, SCLC y subjetividades, y mediaciones y cine, que son las conexiones que se describen en el presente apartado. Para ello, en un primer momento se subrayan, de manera sucinta, cuatro líneas principales de indagación referentes al tema de investigación: la subjetividad desde la narrativa, el cine como movilizador de imaginarios sociales, el consumo de cine y los festivales de cine. Posteriormente, se referencian cinco investigaciones que en mayor medida se acercaron al tema de análisis y se rastrean los elementos trascendentes para el objeto de estudio.

Líneas de indagación relacionadas con el tema de estudio

Con las aclaraciones anteriores, fue pertinente conocer estudios relacionados con el cine como circuito cultural en contextos específicos, para problematizar adecuadamente el objeto de estudio. La primera línea, *la subjetividad desde la narrativa*, se centra en la producción de subjetividades movilizadas desde los elementos cinematográficos y narrativos que se presentan en las obras audiovisuales. Es decir, hay un mayor énfasis en la producción y en la obra, que en los consumos, usos y apropiaciones de los actores culturales pertenecientes al circuito. Algunos de los temas trabajados en esta línea son: narrativas generadas por migrantes; cine *underground* o militante; la visión infantil; la representación del cuerpo, entre otros (Corseuil, 2006; Oubiña, 2019; Rocha, 2014).

En la segunda línea, *el cine como productor de imaginarios sociales*, se enfatiza en las posibilidades del audiovisual para moldear imaginarios y establecer luchas por la significación.

En este campo se evidencian temas, por ejemplo, como muestras de cine indígena para preservar la imagen y la oralidad de los pueblos; el cine como formador pedagógico; la muestra de cine como productora de historia cultural; o el cine como promotor de diálogos en torno a eventos y problemáticas sociales (Gómez, González y Valencia, 2020; Arteseros, 2016; Sakurai, Jacobson, Kobori, Primack, Oka, Komatsu y Machida, 2011).

La tercera línea, relacionada con *la recepción de cine*, se ha trabajado en mayor medida en inglés. Se enfoca en las memorias, los relatos de historia oral, las maneras en que el cine se experimenta y los significados que surgen en la relación entre texto, receptor y las esferas sociales y culturales que los atraviesan. Se reconoce el diálogo entre prácticas cinematográficas y las apropiaciones que los receptores hacen de los textos, en este caso audiovisuales (Coulthard, Horeck, Klinger y McHuhg, 2018; Kuhn, 2002, 1985; Klinger, 1989).

Finalmente, la cuarta línea se ha desarrollado bajo la teoría de los *Film Festival Studies*, que es un campo de pesquisa académica de reciente construcción (De Valck, 2007; Vilhjálmsdóttir, 2011). Marijke de Valck (2007), en un texto fundacional de los Film Festival Studies,⁸ divide la historia del festival de cine en tres periodos. El primero, localizado en Europa en un entorno geopolítico de entreguerras, nace con el Festival de Cine de Venecia y va hasta finales de los 60 e inicio de los 70 cuando diferentes revueltas irrumpieron en los festivales de Cannes y de Venecia, lo que desencadenó la reorganización del formato de los festivales. La segunda etapa, caracterizada por la organización independiente de festivales para proteger el arte cinematográfico y facilitar la industria cinematográfica, finaliza a mediados de los 80. Y, finalmente, la tercera etapa se caracteriza por la masificación de festivales de cine alrededor del mundo y la internacionalización e institucionalización de los circuitos de cine. Los temas principalmente trabajados son el desarrollo histórico de los festivales de cine, su teorización, sus aspectos políticos, estudios antropológicos, el festival y la crítica, la producción de espacio y el turismo, el espectáculo, la distribución y los cines transnacionales.

⁸ De Valck, M. (2007). *Film festivals, from European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam, Nederland. Amsterdam University Press.

Trabajos relacionados con el tema de estudio

Ahora bien, como se indicó con anterioridad, hay cinco trabajos que se acercan en mayor medida a los objetivos de la investigación, todos ellos ubicados en Latinoamérica. En este contexto, los estudios académicos referentes a los consumos de cine, en su reciente desarrollo, se relacionan directamente con los consumos culturales, la producción de identidades y la recepción. Estos temas se han trabajado especialmente en Ciudad de México, donde: “Los estudios más actuales sobre consumos culturales conforman un campo disperso y desarticulado, integrado por esfuerzos aislados y proyectos sin continuidad, que no han cristalizado en un cuerpo conceptual sistematizado o un modelo teórico bien definido” (Zirión, 2018, p.133). Algunos temas privilegiados son: cine LGBTI+, la educación, los participantes de los festivales, lo transnacional y lo regional, el síndrome de Down y las repercusiones económicas del festival (Carmen, 2016; Alonso y Gonzáles, 2018; Bohrer, 2017 y Devesa, Báez, Figueroa y Herrero, 2012).

El primer texto importante, escrito por Antonio Zirión (2018), se denomina *Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México*. La hipótesis del autor es que, en estos escenarios, los festivales y cineclubes permiten exhibir diversidad de géneros cinematográficos y formatos que por lo general no se distribuyen en los cines comerciales. Allí, con ayuda de nuevas tecnologías el cine “marginal” se extiende y globaliza. En estos territorios se despliegan diferentes lógicas que van desde la visión empresarial basada en el mercado y la publicidad, hasta posiciones apegadas a un “espíritu independiente”, de carácter social y solidario. Dos tipos de identidades de los actores sociales que participan en estos espacios son el “altruista cultural”, que refiere su amor al arte y el “microactivista”, basado en la idea de que el cine independiente está en una lucha hegemónica contra el cine comercial. Para finalizar, Antonio Zirión afirma que “El cine independiente constituye un espacio alternativo de posibilidades, su exhibición genera y multiplica las oportunidades de reflexión, des-cubrimiento y transformación” (2018, p.141).

A pesar de que el estudio se desarrolla en otro contexto (Ciudad de México), este primer texto es importante porque sus hipótesis, preguntas y afirmaciones sobre las subjetividades emergentes se relacionan con el presente trabajo de investigación. Ahora bien, la pregunta central del texto se centra en las redes de organizadores y no tanto en los consumos

de los asistentes a estos espacios, que son uno de los puntos de concentración del presente trabajo.

En segundo lugar, una investigación que relaciona las subjetividades con los circuitos de cine se denomina *Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade*, de Karla Bessa (2007). Para la autora, en estos lugares se liga la identidad con un compromiso estético-político y se puede abordar la homosexualidad sin pasar por los estereotipos instituidos en la industria cinematográfica. La tesis del texto es que el circuito cinematográfico alternativo y los festivales de cine LGTB son lugares para la participación y la discusión política donde se pueden intercambiar opiniones y construir ciudadanía. No obstante, para Bessa también es importante cuestionar los festivales, especialmente en torno a la economía erótica producida en el circuito, así como su alcance de crítica o dislocamiento de la heteronormatividad.

De igual forma, en estos lugares se inscriben otras marcas de diferenciación relacionadas con la clase, raza y nacionalidad, así como diversidad de prácticas eróticas, por lo cual los festivales integran la producción y difusión de nuevas subjetividades. El texto se basa en la propuesta de Michel Foucault e indica que el cine Queer se inscribe en los juegos de producción de verdad, mediante los cuales los seres humanos elaboran un saber y unas técnicas para la comprensión de sí mismos. La relevancia del texto recae en que el circuito de cine produce subjetividades y espacios para la participación política, en los que se gestan deliberaciones y discusiones alrededor de diversas temáticas. Ahora bien, la autora se basa en la propuesta de Foucault y su teorización sobre las subjetividades. Por el contrario, en la presente investigación adquiere mayor relevancia otro tipo de subjetividad emergente y mediada, en la que se pone mayor énfasis en la instancia fundadora de la intencionalidad (Ver apartado 1.3).

Por su parte, los siguientes tres estudios se localizan en Chiapas. En primer lugar, es importante la tesis de maestría titulada *De la realización audiovisual a la construcción de subjetividades de género. Un estudio de género, feminismos y de formación audiovisual en el cine documental en San Cristóbal de Las Casas Chiapas*, realizada por María Camaras (2018) que, aunque trató el tema de la subjetividad y el cine, se centró en las producciones de documentalistas en dicho municipio.

El objetivo de su trabajo fue el análisis de la representación, las auto-representaciones y la construcción de agencia de realizadoras audiovisuales desde la propia formación como documentalistas y los temas que abordan. Es decir, buscó dar cuenta de una propuesta metodológica feminista en la realización de documentales en SCLC. La subjetividad en este trabajo es definida en relación con las representaciones y auto-representaciones de género, relacionadas con la crítica a los modelos binarios de género que producen y reproducen creencias sobre el deber y el ser de una mujer.

Uno de los resultados de la investigación es que el documental es una herramienta de resistencia que expresa la politización del lenguaje audiovisual. Este trabajo es relevante porque relaciona dos de las nociones fundamentales de la investigación: la subjetividad y lo audiovisual. No obstante, la metodología, los espacios y las teorías son diferentes, puesto que más allá del movimiento documental, mi interés se posa en el circuito alternativo de cine; y la subjetividad es definida no como representaciones, sino como instancias fundadoras de posiciones ante el mundo atravesadas por marcos culturales y sociales.

Por otra parte, uno de los estudios más relevantes, por trabajar uno de los lugares que hacen parte del circuito cultural alternativo de cine de SCLC, es la tesis de maestría *Sujetos políticos emergentes en espacios urbanos, el caso de El Paliacate en San Cristóbal de Las Casas*, realizada por Domingo Manuel Lechón (2015). En el cuarto capítulo, en el que habla sobre los sujetos políticos emergentes, argumenta que su búsqueda se sitúa en la interacción entre un espacio concreto y las identidades, la participación, la política y las construcciones colectivas que allí se desarrollan.

En la relación entre El Paliacate Espacio Cultural y las proyecciones de cine, el autor indica que en los foros de discusión se generan procesos políticos en los que se comparten preocupaciones y, a veces, emergen iniciativas. En este sentido, Lechón afirma que “[...] los sujetos políticos emergentes plantean nuevos desafíos, generando nuevos interrogantes y nuevas contradicciones, que son motores de nuevas búsquedas políticas” (Lechón, 2015, p.101). En estas subjetividades políticas están presentes el tema del zapatismo y el movimiento antiglobalización.

Otro elemento para resaltar de la tesis es la descripción de la trayectoria del lugar, lo que me permite analizar y comparar diversas fuentes para la realización de la genealogía. Ahora bien, el énfasis del trabajo estuvo puesto mayoritariamente en El Paliacate como espacio cultural y de participación política, y no se profundiza en el tema de las subjetividades políticas y su relación con las proyecciones de cine. En otras palabras, se identifican algunas subjetividades, pero no se profundiza en ellas.

Finalmente, es de apuntar el estudio *Circuitos alternativos de exhibición cinematográfica. Una investigación colectiva*, coordinada por Cristian Calónico Lucio (2015), que fue desarrollada por estudiantes de licenciatura de la Universidad Autónoma Metropolitana. Durante varios meses, los estudiantes analizaron 33 espacios de exhibición de 11 estados de México bajo el proyecto “Circuitos Alternativos de Exhibición Cinematográfica”. Su objetivo fue diagnosticar los organizadores, la infraestructura, la programación, el financiamiento y las estrategias de difusión desde una visión cuantitativa. Es de aclarar que el trabajo se realizó bajo la figura de estudio de públicos que permitió arrojar cifras sobre este tema en los circuitos, pero no se profundizó en el análisis de cada uno de los elementos; es decir, es un trabajo descriptivo que provee algunas cifras interesantes, especialmente en relación con el Foro Cultural Independiente Kinoki, pero no profundiza y analiza los datos.

En última instancia, se evidenció que en Chiapas y en SCLC se han realizado estudios sobre las subjetividades relacionadas con el Zapatismo, la maternidad, el grafiti, la pedagogía, lo afro, los andadores, centros culturales, la radio, la producción discográfica, pero no con el cine como circuito alternativo que media en la producción de subjetividades en el municipio (Ramos, 2018; Espinosa, 2015; Gómez-Abarca, 2014; Coleman, 2017; Serrano, 2012; Sánchez, 2008). En síntesis, se encontraron trabajos relacionados con algunas de las nociones centrales de la pregunta de investigación de la presente tesis, pero desde otros cuestionamientos, definiciones y trayectorias. En estas, los énfasis, por lo general, estuvieron marcados en la producción y en el análisis de contenido, pero no en los consumos culturales, las apropiaciones de los medios y las politicidades cotidianas de los actores culturales y las audiencias.

5. Estrategia metodológica: genealogía etnográfica

La *estrategia metodológica* se basó en un enfoque cualitativo con perspectiva analítica. Los dos métodos utilizados para el estudio de las subjetividades y las mediaciones fueron la genealogía y la etnografía de la recepción, respectivamente. Aunque cada método buscó responder a los conceptos centrales de la investigación, es de aclarar que se entrecruzan, en lo que denomino una hibridación, una genealogía etnográfica. Para ello, hice uso de las técnicas de observación participante (12 diarios de campo), revisión de archivos (Ver apartado 2) y diez entrevistas semiestructuradas. Los y las entrevistadas fueron (en orden alfabético):

- Ana María Vázquez, realizadora audiovisual y promotora cultural.
- Cecilia Monroy, mediadora cultural, realizadora audiovisual, promotora de espacios de exhibición y creadora del Festival Ocote: Miradas Encendidas.
- Concepción Suárez, mediadora cultural y realizadora audiovisual, especialmente de documentales.
- Edith Domínguez, gestora del Foro Cultural Independiente Kinoki y realizadora audiovisual.
- Francisco (Paco) Vázquez, mediador cultural y promotor de ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C.
- Leonardo Toledo, mediador cultural, escritor y promotor de exhibiciones audiovisuales.
- Luis Urbina, cronista de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas.
- Mariano Estrada, realizador audiovisual, adscrito a movimientos sociales y a organizaciones de la sociedad civil. Fue coordinador general de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación Indígenas (CLACPI).
- Noé Pineda, mediador cultural e integrante de ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C.
- Pía Quintana, programadora cultural del Foro Cultural Independiente Kinoki, y promotora de exhibición de cine.

También, tuve conversaciones informales con Jesús Godínez (Chuy), mediador y uno de los fundadores de El Paliacate Espacio Cultural; y Medhin Tewolde, realizadora audiovisual, mediadora cultural y promotora del Festival Ocote: Miradas Encendidas.

En primer lugar, la genealogía se antepone a la visión de una historia lineal, evolutiva y progresiva y, por el contrario, se interesa por las emergencias, las discontinuidades y las diferenciaciones. Es un método histórico-crítico que permite observar las formas de la experiencia y la manera en que estas acontecieron y se transformaron mediante el análisis de dispositivos; esto es, busca la vía en que los individuos se constituyen como sujetos de un decir, un hacer y un pensar (Cerruti, 2012).

Por lo tanto, no busqué el origen del circuito alternativo de cine de SCLC, sino entender y analizar cómo se formó, cuáles fueron las emergencias y los dispositivos integradores, cuál es el contexto enunciativo y cuáles fueron sus transformaciones. De esa manera, en este método no se analizan la unidad y la identidad, sino las discontinuidades en las escenas o formas culturales, sociales e históricas del ser humano. La genealogía no se pregunta por el “qué” de algo, sino por el “cómo se formó”, que en este caso sería ¿Cómo emergió el circuito alternativo de cine de San Cristóbal de Las Casas y cuáles han sido sus transformaciones? Es decir, este método se inserta en un trabajo de *indagación cultural*, que se encarga de “percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por carecer de historia” (Foucault, 1992, p.5).

En consecuencia, la genealogía analiza dispositivos, que son redes que articulan lo discursivo y lo no discursivo y que producen sujetos y subjetividades. Es un concepto técnico que permite operativizar búsquedas por acontecimientos que se dieron en un momento determinado. Así, la “[...] red de relaciones de saber/poder existe situado históricamente — espacial y temporalmente— y su emergencia siempre responde a un acontecimiento que es el que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones” (García, 2011, p.2).

El método genealógico, en este caso, se operativiza a partir del texto *Political genealogy after Foucault, Savage Identities*, de Michael Clifford (2002). El eje central que permite aplicar

metodológicamente la relación genealogía-dispositivo es el concepto de *Enunciative modalities* (Modalidades enunciativas), que posibilita estudiar las subjetividades de los individuos. Las tres modalidades son: *estatus, sitios y posiciones*.

La modalidad enunciativa del *estatus* responde a quién está dando un discurso, no desde su identidad, sino desde el derecho a hablar, la posibilidad de enunciar y su aceptación como individuo que puede producir un discurso; se estudia el conocimiento, el soporte de las instituciones, las afiliaciones, entre otros. Por su parte, la modalidad de *sitios* se pregunta por el lugar donde los individuos hablan y desarrollan su discurso, lo cual posibilita examinar las particularidades y las subjetividades a las que se integran los individuos a partir del lugar que habitan y el espacio que ocupan; es decir, se analizan las territorialidades e institucionalidades. Finalmente, la tercera modalidad de enunciación es *la posición* que los sujetos asumen en la práctica discursiva. La pregunta de esta modalidad es cómo los sujetos se relacionan con los objetos que enuncian en sus discursos, que pueden ser definidos por la regularidad de su aparición (Clifford, 2002).

En segundo lugar, la *etnografía de la recepción* se sitúa en relación directa con el concepto de mediaciones y de consumos culturales (Ver apartados 1.4 y 1.5). Este método retoma algunos supuestos de la “etnografía de la comunicación” y de la “etnografía de audiencias”. De igual manera, se basa en la categoría de reflexividad, que implica que el investigador no es un sujeto situado en “la hybris del punto cero” (Castro-Gómez, 2005), sino que tiene un lugar de enunciación, posiciones ideológicas, filosóficas y políticas, unos campos de acción y unos imaginarios que intervienen en la producción investigativa.

A partir de esta reflexión, entonces, la etnografía se basa en el modelo de observación participante que pasa a ser, como lo indica Rosana Guber (2011), un enfoque, un método y un texto (o discurso). En este camino, y con la noción de reflexividad, la etnografía se establece como una interpretación en interacción con otras interpretaciones. La reflexividad se refiere a que el lenguaje tiene una función constitutiva y no meramente representativa; también, que tiene la capacidad de producir el contexto en el cual las palabras adquieren significado.

Ahora bien, ¿cómo se da la reflexividad en el trabajo de campo? La autora indica que desde los años 80 la reflexividad se ha relacionado con la conciencia del investigador sobre su

género, clase social, condicionamientos políticos y sociales, pertenencia étnica, entre otros. A ello, agrega otras dos características: la primera, la posición del investigador en un campo académico y cultural, como lo describe Pierre Bourdieu; la segunda, se refiere al “epistemocentrismo”, que son las determinaciones de la postura académica y su tendencia academicista que consiste en olvidar que la construcción del mundo social se hace desde un posicionamiento en un mapa histórico condicionado. En resumen, se encuentra:

...la reflexividad del investigador en tanto miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador en tanto investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, sus habitus disciplinarios y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población que estudia (Guber, 2011, p.46).

En consecuencia, el concepto de reflexividad permite evidenciar que tanto investigador como individuos y poblaciones que se estudian tienen sus propias formas de pensar, configuraciones culturales y sociales que los atraviesan y campos distintos de interacción. Entonces, cuando el investigador se sumerge en el campo se ve interpelado por otras cotidianidades, por otras formas de construir el mundo.

Con todo, el tipo de etnografía de la investigación es la “Etnografía de la recepción”, que se basa en algunos postulados de la etnografía de la comunicación y la etnografía de las audiencias, pero retoma algunas críticas que se han realizado a las mismas. Uno de los iniciadores de la etnografía de la comunicación, Dell Hymes, integró cuestiones de lingüística con el método etnográfico para indagar códigos culturales y del lenguaje:

El foco de la etnografía de la comunicación es la comunidad del habla, la manera en que la comunicación es modelada y organizada como sistemas de eventos comunicativos y la manera en que estos interactúan con todos los otros sistemas de la cultura (Saville-Trope, 2003, p.2, traducción propia).

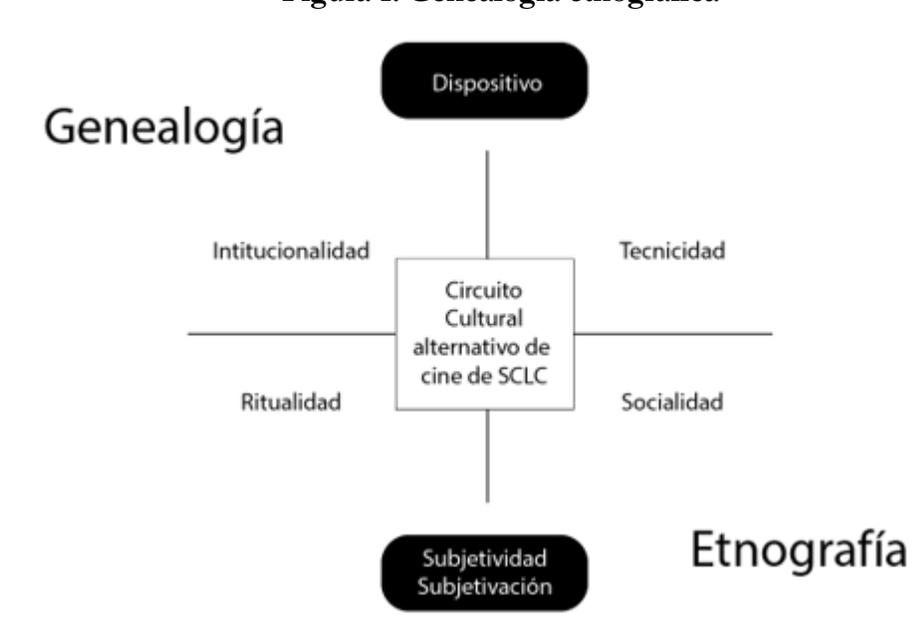
No obstante, la etnografía de la comunicación se interesa, mayoritariamente, por la producción comunicativa y cultural, pero no por su recepción. Por el contrario, la etnografía de audiencias parte de los estudios culturales ingleses y se actualiza en los estudios realizados desde Latinoamérica. Uno de los conceptos iniciales fue el de codificación/decodificación, desarrollado por Stuart Hall (1980), que resalta el papel de la producción, pero también de la recepción de ciertas tecnologías como la televisión. Con los estudios críticos de la comunicación y la cultura hechos en/desde Latinoamérica, especialmente con los trabajos de

Martín-Barbero y García-Canclini, “...la cultura pasaba a ser concebida como el espacio en el que se articulan los conflictos sociales, y lo popular, una perspectiva desde la cual analizar dichos conflictos” (Silva, 2006, p.269-270).

Por su parte, la etnografía de las audiencias se basa en la importancia de las tecnologías de la información y la comunicación en la producción y circulación de bienes simbólicos; también, adquieren relevancia las relaciones cotidianas, las formas de trabajar, de producir y de relacionarse, que se han transformado por la globalización y la mundialización (Morley, 1996).

La presente investigación retoma las discusiones epistemológicas y teóricas de estos dos tipos de etnografía, pero asume la crítica que se ha realizado al concepto de audiencias. Lo primero, es que en algunos estudios se define la noción de audiencia como identidad construida por sujetos específicos, lo que puede recaer en presupuestos etnocéntricos; es decir, una delimitación previa de sus modos de vida. Lo segundo, es que la noción de audiencia puede sustancializar la cultura y entenderla como islotes separados, que determinan la manera en que las personas codifican los textos mediáticos (Grimson y Varela, 2002).

Figura 1. Genealogía etnográfica



Fuente: elaboración propia a partir de las propuestas de Martín-Barbero (2010) y Clifford (2002).

Por el contrario, la etnografía de la recepción retoma estos cuestionamientos y expresa un acercamiento no esencialista a elementos culturales aislados. Este método se basa en el

concepto de mediaciones propuesto por Martín-Barbero (2010), que busca entender de manera compleja el proceso comunicativo, en el que convergen tanto la producción como la circulación y la apropiación de los significados.

En resumen, en la presente investigación se apuesta por la integración entre la genealogía y la etnografía de la recepción en el estudio de temas culturales, lo que se podría denominar genealogía etnográfica. No interesan solamente los archivos y los discursos, sino también el trabajo de campo, la integración con el circuito y la interpretación de sus elementos. De este modo, por ejemplo, se puede hablar de un relacionamiento entre dispositivos y las mediaciones de la tecnicidad y la institucionalidad, que darán cuenta de la forma en que se produce el circuito y los relatos que se generan en el mismo. Por otra parte, la etnografía de la recepción permitirá observar las relaciones entre líneas de identificación y subjetivación, con las mediaciones de la ritualidad y la socialidad. En resumen, un posible mapa de análisis tendrá dos ejes: uno de larga duración, que se entrevé con la genealogía; y uno de corta duración, que se analiza a través de la etnografía de la recepción. Lo anterior, queda representado en la Figura 1.

6. Organización de los capítulos

Finalmente, advierto a los y las lectoras que el presente texto se teje por medio de, además de esta introducción, cuatro capítulos que desenmarañan la red conceptual y afirman las subjetividades emergentes sobre las producidas, así como las mediaciones, los circuitos y los consumos culturales en relación con los objetivos de la investigación. Al final, a modo de síntesis, presento un cierre guiado por los retos de las políticas culturales de a pie.

De tal manera, en el apartado titulado “Capítulo 1. Marco Teórico - De la producción a la emergencia: la subjetividad en los límites”, establezco la tesis teórica del estudio, reflexiono sobre las correlaciones conceptuales entre política, comunicación y cultura, y defino la forma de tratar las teorías de la subjetividad (Ortner, 2016), las mediaciones (Martín-Barbero, 2010), los circuitos culturales (Escosteguy, 2008), las politicidades (Nair Calvo, 2002 & Bonvillani 2017) y los consumos culturales (García-Canclini, 1999 & Martín-Barbero, 1999).

El “Capítulo 2. Genealogía del circuito alternativo de cine de San Cristóbal de Las Casas”, da cuenta de los dispositivos y de las mediaciones, especialmente la de la institucionalidad y la de la tecnicidad, con el fin de conocer las lógicas de producción y las redes de circulación de SCLC. Preciso cinco acontecimientos con sus respectivos dispositivos que marcaron el circuito de cine en la ciudad, y la emergencia de lo alternativo. Así, aparecen: *El cine como acontecimiento*; *El cine: entre el teatro, el espectáculo y el melodrama*; *Chiapas como telón de fondo, 1994- De videoastas a cineastas*; y *Cine como centro cultural*.

En el tercer capítulo, “Usos y apropiaciones del circuito alternativo de cine de San Cristóbal de Las Casas”, describo las mediaciones de la socialidad y la ritualidad, para dar cuenta de las relaciones e interacciones sociales promovidas por el circuito. En un primer momento, indico la importancia del reconocimiento y la expresividad social, ante las formas de representación políticas valoradas por modelos liberales. Después, describo los consumos culturales presentes en el circuito de cine, para continuar y finalizar con las formas de la socialidad y las ritualidades. Expongo la importancia del foro cultural como espacio público donde se debaten temas de la realidad sociocultural chiapaneca, y donde emergen algunas vías de recreación de las ciudadanías.

Por su parte, el cuarto capítulo se nombra como “Subjetividades emergentes en el circuito alternativo de San Cristóbal de Las Casas”, donde se describen las mediaciones de la socialidad y la ritualidad, para enunciar las relaciones e interacciones sociales promovidas por el circuito. En un primer momento, conjugo la subjetividad y la acción, para proceder con la denominación de figuras sociológicas que permitieron la distinción del universo sociocultural, de la siguiente manera: independentista, medidor/a cultural, autonomista, colectivista, esteticista y feminista, por medio de las motivaciones, racionalizaciones y politicidades de los sujetos.

Al final, se presentan las conclusiones, en las que, a modo de cierre, reflexiono sobre generalidades de la tesis, desde las afirmaciones teóricas, las reflexividades en el campo, hasta la escritura y análisis del trabajo; también, resalto los hallazgos y discusiones principales de la tesis; y, finalmente, referencio algunos trabajos y temas que se podrían realizar en un futuro. Además, el lector encontrará la bibliografía y algunos anexos.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO - DE LA PRODUCCIÓN A LA EMERGENCIA: LA SUBJETIVIDAD EN LOS LÍMITES

Entre emisores-dominantes y receptores-dominados ninguna seducción ni resistencia, sólo la pasividad del consumo y la alienación descifrada en la inmanencia de un mensaje-texto por el que no pasaban los conflictos, ni las contradicciones y mucho menos las luchas

(Jesús Martín Barbero, 2010, p.238).

1.1 Red conceptual

Subjetividad, mediaciones y circuito cultural son las tres perspectivas del marco teórico de esta investigación. De ninguna manera son islotes separados, sino que están interrelacionadas. En el tejido que representa el mapa conceptual que guía este trabajo se encuentran hilos que conectan la subjetividad con el consumo, el consumo con los marcos culturales y sociales, la politicidad y la politización como procesos de mediación, y el uso de los medios como creación de identidad, comunidad y diferenciación.

En este capítulo el/la lector/a encontrará una introducción, “De la producción a la recepción, del control al consumo”, donde se establece la tesis teórica del estudio; en el primer apartado, “La subjetividad y el poder”, se muestran las interrelaciones entre los dos conceptos y un viraje hacia la politización del sujeto; en el segundo momento, “Mediaciones constitutivas”, se abordan las diversas mediaciones que interesan en el estudio de organizaciones comunicativas/culturales; finalmente, en “Circuitos y consumo cultural”, se habla de los circuitos de cultura como instancia integradora de los conceptos anteriores, donde se produce el uso social de los medios y la reproducción de las sociedades en los entornos cotidianos.

1.2 De la producción a la recepción, del control al consumo

Los cambios tecnológicos y el acceso a diversas técnicas *mass-mediáticas* (internet, celular, cine, entre otros) han revolucionado no solamente la manera en que se clasifican y se constituyen nuestras sociedades, sino también el acercamiento de las ciencias sociales al fenómeno de la institucionalización y la transformación de las relaciones sociales. En este contexto, emerge la idea de una política a nivel micro en la que el poder se disemina en los diferentes entramados de la vida social y cotidiana y en la que las identidades, subjetividades e imaginarios son configurados, asimilados o actualizados.

Ahora bien, la idea de subjetividad, en diversas propuestas, cae en una visión “verticalista” en la que individuos o agrupaciones sociales son elementos pasivos y movibles que pueden ser modificados de acuerdo con los caprichos del mercado, las instituciones gubernamentales y las grandes industrias culturales o conglomerados mediáticos. Por ello, la presente investigación se propone politizar la idea de subjetividad, añadiendo a la fórmula el concepto de mediaciones. Lo político, entendido desde Chantal Mouffe (1999) como “...la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales” (p.14). En este caso, el elemento político aparece en las divergencias que se establecen entre los circuitos industriales de cine y las propuestas desde “cines otros” en los que se despliega la *politicidad* de diversos actores/as en los espacios públicos donde concurren, por ejemplo, los movimientos sociales microsituados.

De esta manera, la micropolítica se interesa por las transformaciones de la producción y reproducción de nuestras sociedades, a partir de elementos culturales y relaciones cotidianas. Se habla, por ejemplo, del paso de las sociedades disciplinarias, que privilegiaban el control individual, a las sociedades biopolíticas, basadas en el control de poblaciones. Una propuesta de esta línea de estudio es precisamente la noopolítica,⁹ que expresa una nueva manera de reproducción social denominada *sociedades de control* que incluye disciplinamiento y biopolítica, pero que integra elementos comunicativos y culturales en la producción de normalidades y

⁹ Este concepto es propuesto por Maurizio Lazzarato (2006) en el libro *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*.

alteridades.¹⁰ Las tecnologías, desde este acercamiento, activan la circulación y producen discursos, ideas, percepciones, reflexividades; es decir, promueven y actualizan subjetividades individuales, grupales y comunitarias sobre diversos temas, problemas o discursos públicos, así como sobre otras personas, grupos, sociedades, movimientos y movilizaciones sociales.

Desde la perspectiva de los estudios críticos de la comunicación y la cultura en/desde Latinoamérica, en la cual se posiciona el concepto de mediaciones, se ha problematizado la idea de reproducción de la sociedad solamente a partir de aparatos técnicos y, por el contrario, la comunicación se ha desarrollado como proceso complejo en el que no solamente se instituye el poder, sino también juegos y relaciones por la significación, apropiaciones, configuraciones, luchas por el sentido, entre otros. O sea, la cultura y sus aparatos de significación están interconectados y se insertan en los procesos de lucha por la hegemonía de las prácticas y sus sentidos.

La tesis teórica propuesta es que para un estudio complejo de las subjetividades el foco no debe apuntar unívocamente al estudio de la producción y las técnicas de control y reproducción, sino también a los consumos culturales, los usos de los medios y las experiencias que los individuos gestan, moldean o reproducen en espacios más o menos articulados a circuitos alternativos que ellos mismos activan y promueven, que se conjugan con sus preocupaciones, sensibilidades, creencias, actitudes y formas de relacionarse con debates públicos y con decisiones en la esfera pública como ámbito de subjetivación, a sus experiencias de vida y a sus clasificaciones del mundo; es decir, se propone el concepto de emergencias por encima del concepto de producción. Para ello, se interconectan teorías de la subjetividad y teorías de las mediaciones, que se constituyen en una perspectiva de la politicidad y la politización de las relaciones y del movimiento social.

A partir de lo anterior, es importante definir *Las políticas culturales de a pie* que atraviesan las diferentes teorías y el acercamiento empírico de la presente investigación. Este concepto se

¹⁰ “Si las disciplinas moldeaban los cuerpos constituyendo hábitos principalmente en la memoria corporal individual, la biopolítica encuentra un campo mucho [más] amplio de acción, la vida orgánica y la vida a-orgánica. Existe entonces un moldeado de los cuerpos, asegurado por las disciplinas (prisiones, escuela, fábrica, hospital, etc.), la gestión de la vida orgánica por el biopoder (políticas de regulación de la población, estadística, salud, racismo, etc.), y finalmente el control de la vida a-orgánica o, en los términos de Deleuze, una tecnología de control por modulación” (Sacchi, 2010, p.229).

basa en la concepción de “lo cotidiano” desarrollada por Michel de Certeau (2004), y la noción de politicidad, trabajada por Juan Pablo Paredes y Antonio Elizalde (2011) y Andrea Bonvillani (2017). Las dos categorizaciones convergen en que lo político no se limita al sistema electoral, los partidos políticos o las instituciones estatales; por el contrario, el ejercicio político puede partir desde las cotidianidades, el uso del espacio público, la cultura popular y las iniciativas comunitarias.

Michel de Certeau, en el texto *Prácticas cotidianas*, precisa que la cultura “oficial” tiende a determinar el significado de lo marginal y lo subordinado, ubicándolo y dotándolo de ciertas clasificaciones y características. A esta tendencia, el autor opone las prácticas y las formas de hacer en la vida cotidiana. Para ello utiliza la figura del practicante, que a partir de la lectura juega con lo que se le es dado, y fabrica sus rutas e interpretaciones por medio de diversas estrategias y tácticas. En otras palabras, el consumidor no tiene una posición de pasividad, puesto que “...el lector recorre la página, sueña, salta frases y retiene lo que le interesa; una palabra o un nombre lo ponen a la deriva, le hacen abandonar el suelo escrito para fabricar algo diferente con el texto leído, o más exactamente, con su fragmento, con sus jirones” (De Certeau, 2004, pp.11-12).

Por su parte, el concepto de politicidad denuncia que las ciencias sociales, a inicios del nuevo siglo, se han enfocado en mayor medida en la institucionalidad, la gobernabilidad y las democracias electorales. No obstante, emergió un descontento con las nociones de democracia y participación política, y se dio la apertura hacia otras “formas de constitución, de expresión y manifestación de subjetividades colectivas y sus lógicas de acción, en tanto actores políticos no tradicionales que expanden el horizonte de lo político, a través de nuevas formas de expresar su politicidad” (Paredes y Elizalde, 2011, p.2).

El concepto de politicidad se desarrolla precisamente en este contexto y se interesa por las nuevas formas de participación política que integran lo barrial, lo comunitario, lo cotidiano y lo popular. Lo anterior, permite vincular lo político con lo cultural y la acción social con los procesos de subjetividad colectiva (Paredes y Elizalde, 2011). Andrea Bonvillani (2017) define la politicidad como los sentidos políticos de estar juntos. El concepto es entendido como toda cualidad que puede alojar potencialmente un vínculo social, lo que contraría la idea de la política ubicada en ciertos espacios alejados, y vincula experiencias participativas y populares

que pueden territorializarse en diversos escenarios como comedores, bibliotecas, canchas, entre otros. Para el estudio de la politicidad, la autora puntualiza diversos elementos: el universo motivacional, que es la articulación con el colectivo; los devenires y tránsitos, relacionados con los acontecimientos sociopolíticos; y, de igual manera, las modalidades de adscripción y organización de las prácticas; y el campo afectivo.

En resumen, las políticas culturales de a pie se constituyen a partir de las conexiones entre política y cultura. Allí, son importantes los usos sociales de los medios, los discursos y los espacios. En contraposición o a un lado del estado, las instituciones y las industrias culturales, los grupos sociales y comunitarios, organizaciones de la sociedad civil, mediadores y creadores participan políticamente, mediante una territorialización de la esfera pública, la acción colectiva y las prácticas cotidianas, con el fin de generar nuevas institucionalidades y formas de habitar y recrear la ciudad, desde otras perspectivas de lo cívico y lo público opuestas o en tensión con las políticas dominantes u oficiales. En este caso específico, el circuito cultural alternativo de cine de SCLC se analiza a la luz de estos conceptos.

1.3 La subjetividad y el poder

La subjetividad producida y sujeta

En las ciencias sociales la división entre estructura y acción fue un debate recurrente durante el siglo XX, y en reiteradas ocasiones las reflexiones se atrincheraron en una u otra posición. La discusión por la subjetividad bebe de estas contradicciones, aunque es crítica con las particiones tajantes. El acercamiento que se realiza en esta investigación expresa que “...la cultura se entiende en su relación mutuamente constitutiva con el poder, de ahí que hablen de la cultura-como-poder, pero también del poder-como-cultural” (Restrepo, 2014, p.23). En este sentido, el concepto de subjetividad se entiende en su relación mutuamente performativa e incluyente con la cuestión del poder.¹¹

¹¹ La filosofía del sujeto fue importante en diversas teorizaciones sobre la subjetividad, como la de Descartes, la fenomenología, el psicoanálisis, entre otros. Por lo tanto, es importante indicar que al relacionar subjetividad y

Las reflexiones teóricas referentes a la subjetividad y su relación con el poder se desarrollan especialmente desde los años 60 del siglo XX,¹² a partir del auge de corrientes en las ciencias sociales como el giro lingüístico, el estructuralismo y el posestructuralismo. En este contexto se dio la llamada “muerte del sujeto”, en la que se produjo una crítica a la modernidad y al sujeto cartesiano que, mediante la razón, imprimía el progreso de la historia y de la humanidad (Moreschi, 2013). Las teorías de la subjetividad surgieron, precisamente, en este contexto en el que se discutía el lugar de los sujetos dentro de las esferas social, económica y cultural. La reflexión de este apartado teórico comienza con los “autores de la gubernamentalidad”, que son Michel Foucault (1979, 1988, 1992), Félix Guattari (1996) y Nikolas Rose (1999); posteriormente, se realiza una crítica a sus ideas de sujeto totalmente sujetado, a través de la lectura de algunos conceptos de los estudios culturales y la propuesta de subjetividad de Sherry Ortner (2016).

Al abordar la obra de Foucault, ya es clásica su cita del texto *Sujeto y poder*, en la que señala: “Así, el tema general de mi investigación no es el poder si no el sujeto” (1988, p.3). En este texto indica que el objetivo de su trabajo fue la historia de los modos de subjetivación del ser humano en la cultura. Adquiere relevancia la cuestión del poder, que atraviesa todo el tejido social y que solo existe cuando es puesto en ejercicio. El poder es una relación en la que unas acciones inducen y modifican otras acciones; no se retiene ni concentra. Foucault define el poder como aquello que “actúa sobre las acciones de los otros: una acción sobre otra acción, en aquellas acciones existentes o en aquellas que pueden generarse en el presente o en el futuro” (1988, p.22).

A partir de las consideraciones anteriores, el autor establece dos momentos de reflexión en torno a la subjetividad y su relación con el poder. En el primero, se produce una crítica al sujeto moderno, instituyendo “la muerte del sujeto”; la dominación toma un papel preponderante y la subjetividad es entendida netamente como sujeción y producción. Por otro

poder el enfoque se reduce, y se deja por fuera otras teorizaciones que se han hecho especialmente desde la filosofía, la psicología y la pedagogía.

¹² Este proceso empieza después de la posguerra y el holocausto. El sujeto racional y la idea de una historia lineal y progresiva se contraponen con otras visiones sobre la condición humana. Posteriormente, otro punto importante fueron las movilizaciones de mayo del 68 en diferentes partes del mundo, donde el movimiento social irrumpió en las diversas teorías de las ciencias sociales.

lado, en un momento posterior de su obra, enfatiza en lo que denominó una “ontología histórica de nosotros mismos”, en la que se interesó por las tecnologías del yo y las maneras en que los seres humanos tenían la capacidad de des-sujeción o de sujeciones-otras.

Dos autores que se basaron y conversaron con las ideas de Foucault, pero que profundizaron en el tema de la subjetividad, fueron Félix Guattari (1996) y Nikolas Rose (1999). Estos parten de que las personalidades, las relaciones y las identidades no son asuntos privados, sino que están atravesados por relaciones de saber y de poder; es decir, son productos y, por ende, objetos fabricados por las esferas sociales y culturales.

En el primer capítulo del libro *Caosmosis*, “Sobre la producción de la subjetividad”, Guattari (1996) indica que la subjetividad es un producto, que no se relaciona con la idea de estructura/superestructura del marxismo ortodoxo; por el contrario, retoma a Mijaíl Bajtín, e indica que esta es plural y polifónica. Entonces, dicho concepto es visto como una tensión entre dos movimientos: uno que tiende a la homogeneización y la universalización, y el otro que empuja hacia la heterogeneidad y singularidad. En la fabricación de la subjetividad, las tecnologías de la información y la comunicación, lo massmediático y las máquinas sociales y lingüísticas operan en el ser humano “no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes” (Guattari, 1996, pp.14-15).

A partir de lo anterior, surgen dos elementos importantes en el análisis del tema: la subjetividad no es una cuestión netamente individual, pues se puede agenciar de manera colectiva; lo segundo, es que las transformaciones sociales, las acciones colectivas, la lucha y el movimiento social son producidos por mutaciones de la subjetividad, que no necesariamente son emancipadoras.

En este punto, el autor hace una diferenciación entre sujeto y subjetividad. El primero es “...concebido tradicionalmente como esencia última de la individuación, como pura aprehensión pre-reflexiva, vacía, del mundo [...] Con la subjetividad se pondrá más el acento en la instancia fundadora de la intencionalidad” (Guattari, 1996, p.36). A saber, la subjetividad como parte de una intencionalidad y de unas acciones que se cotidianizan y normalizan, pero que se pueden reorganizar. El autor enfatiza en la subjetividad como producción

“capitalística”, que se produce de manera masiva mediante la publicidad y máquinas generadoras de relatos fabricados en masa.

De manera similar, Nikolas Rose (1999) expresa que las personalidades, los imaginarios y las emociones no son construidos únicamente desde la individualidad, sino que están atravesados por relaciones de poder y por formas de gobierno que buscan administrar y fabricar al individuo. En el libro *Governing the soul, the shaping of the Private self*, su tesis es que el saber y las disciplinas “psi-” han tenido un papel central en la construcción de “sujetos gobernables”, con principios relacionados y compatibles con las ideas de la democracia y el liberalismo. Para Rose, estas nuevas formas de regulación no destruyen la subjetividad; en realidad, fabrican sujetos –hombres, mujeres, niñas y niños– capaces de soportar “las cargas de la libertad” (Rose, 1999, p.VIII).

Para cimentar su trabajo, Rose retoma a Foucault e indica las tres sociologías que utiliza en su estudio: la sociología de las ciencias humanas, la sociología de la subjetividad y la sociología del poder, que son integradas en lo que denomina como “la ingeniería del alma humana”. De igual modo, define la gubernamentalidad como la conducción de la conducta, a través de técnicas, estrategias y programas para dirigir las acciones de las personas hacia ciertos fines. Por lo tanto, en la visión de este autor el individuo es mera fabricación, sin movimiento, producido por las fuerzas del capital y las democracias liberales, que no dejan ningún halo de agencia.

La subjetividad como emergencia

Ahora bien, ¿en las teorías de la subjetividad propuestas por estos autores es posible el movimiento y la agencia? O ¿los seres humanos somos meros restos de estructuras que se sobreponen y nos gobiernan? Aunque cada uno de los autores referidos hasta el momento tienen sus particularidades, se relacionan en la idea de gubernamentalidad, que es definida como relaciones de poder que se racionalizan y centralizan, no solamente bajo las instituciones estatales (Foucault, 1988), sino también por “máquinas” de enunciación mass mediáticas, agencias de fabricación de individuos y disciplinamientos a partir de grandes fuerzas como el capital o las democracias liberales.

Una respuesta alrededor de la liberación del sujeto sujetado la podemos ver en el texto *¿Qué es la ilustración?*, en el que Michel Foucault (1994) conversa con la obra de Immanuel Kant sobre el “Aufklärung” o ilustración, que para el segundo autor representa la salida del hombre de su autoimpuesta minoría de edad. Foucault, aunque duda de la “mayoría de edad”, estipula que es posible una interrogación crítica del presente sobre nosotros mismos, a partir de una “ontología histórica”, que no se condensa en una teoría, doctrina o metodología, sino que representa una actitud o vida filosófica crítica. Lo anterior, se da a partir de un análisis histórico de los límites impuestos y su posible desbordamiento, mediante un trabajo arqueológico de los regímenes de verdad y de saber impuestos, y una genealogía del poder y las subjetividades.

En esta lectura de la gubernamentalidad el proceso emancipatorio, crítico y de movimiento social estaría vedado solamente a las élites culturales, académicas e intelectuales quienes tienen la posibilidad y los medios de hacer una crítica de sus propias sujeciones y de los límites impuestos a los seres humanos. Sin embargo, ¿qué sucede con los subalternizados, con los pensamientos que no son metropolitanos, o con las luchas sociales que no se hacen desde la academia? Sin desmeritar los aportes de los autores enunciados con anterioridad, y retomando algunas de sus concepciones para la presente tesis, me ubico en otra noción de subjetividad, a partir de algunas contribuciones de los estudios culturales y de la antropóloga Sherry Ortner, quienes insertan otra visión que complejiza la idea de “producción maquinista” de los sujetos. Posteriormente, en el siguiente apartado, el concepto de mediaciones y el de circuito cultural conducen por la misma vía.

Un concepto trabajado por los estudios culturales es la *socialización* ante la pregunta por la reproducción de las sociedades. Su énfasis estuvo en las identidades de las clases trabajadoras y sus estilos de vida, apropiaciones y transformaciones. No se asume este proceso de manera uniforme y continua, como si la cultura se reprodujera invariablemente de generación en generación. Por el contrario, lo conflictivo, fluctuante y transformativo adquieren relevancia, y la noción de una identidad fija se vuelve problemática. De esta manera, se propone una visión de multiplicidad de identidades que son construidas en la interacción y la práctica social (Lave, 1992). En otras palabras, la subjetividad no es pasiva y, por el contrario, se da en la interacción y en la producción de estructuras y culturas.

En estos planteamientos, la cultura es producida, los significados se presentan en tensión y la socialización no se da de manera sacramental (Lave, 1992). Stuart Hall (1980) precisa la noción de identidad, que no debe verse como un hecho dado, sino como una producción que nunca está completa. De igual manera, el autor critica la idea de resistencia o agencia como construcción residual de las grandes estructuras, en la que se difumina el concepto de creación, y se erige una visión basada en estímulo y respuesta.

De este modo, se llega a la conceptualización central de subjetividad, en la que se asienta esta investigación, desarrollada por Sherry Ortner. Su contribución se teje en la conversación entre aportaciones de Clifford Geertz y algunas conceptualizaciones realizadas desde los estudios culturales, principalmente por Raymond Williams.

Sherry Ortner (2016), en el texto *Subjetividad y crítica cultural* [2006], propone el concepto de “construcción cultural de la subjetividad” y advierte, de entrada, que su objetivo es dar cuenta de las interrelaciones de la cultura con el poder. Cita a Anthony Giddens (1979), William Sewell (1992) y Pierre Bourdieu (1977) e indica que, aunque estos autores de alguna u otra manera reintrodujeron el sujeto actuante en la teoría social, existe un vacío o zona poco explorada y minimizada, que es la subjetividad y la complejidad del sujeto que piensa, siente y busca dar sentido. La subjetividad, para la autora, es la base de la agencia.

Ortner (2016) brinda dos definiciones de subjetividad: la primera, es “el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo y temor que animan a los sujetos actuantes. Pero también me refiero a las formaciones culturales y sociales que dan forma, organizan y generan esos modos de afecto, pensamiento, etcétera” (p.127). Mientras que la segunda es: “una conciencia específicamente cultural e histórica” (p.131), que no excluye lo inconsciente, como en Freud o el habitus expresado por Bourdieu.

En la segunda definición, entiende conciencia desde un eje individual y uno colectivo, que son excedidos por la subjetividad. En el eje individual, referencia a Giddens y señala que los actores tienen, al menos en alguna medida, posibilidad de penetrar en las maneras en que son conformados por las circunstancias. En el eje colectivo, referencia a Marx y Durkheim, y expresa que hay sensibilidades colectivas compartidas por conjuntos de actores interrelacionados socialmente. De allí, que la autora especifica que “Por momentos, trato la

subjetividad en un sentido más psicológico, en términos de sentimientos internos, deseos, angustias e intenciones de los individuos, pero otras veces aludo a las formaciones culturales de gran escala” (Ortner, 2016, p.131).

Para esta teoría de la subjetividad son importantes las dimensiones culturales y la reflexividad. Allí, se da un juego por las lógicas de significación y la producción de sentidos, por lo dominante y lo hegemónico. Por lo tanto, se produce un doble proceso en el que se pueden moldear líneas de sujeción, pero también contracorrientes que se libran principalmente en el campo cultural. De tal modo, Ortner busca “...la posibilidad de una antropología de la subjetividad que constituya la base de una crítica cultural y le permita plantear interrogantes sobre la configuración cultural de las subjetividades en un mundo de relaciones de poder violentamente desiguales” (Moreschi, 2013, p.274).

En términos generales, la visión de la subjetividad en la presente investigación parte de que no es una “caja de hierro” inmóvil, netamente fabricada y destinada a reproducir unos moldes identitarios que solamente se transfiguran desde la producción “maquinística” y “capitalística”. Aunque lo massmediático y lo institucional son elementos importantes en la gubernamentalidad (y la dominación no desaparece), la subjetividad pone el acento en la tensión entre lo que busca ser determinación de orden cultural y social y las resignificaciones, angustias y emociones que se gestan desde la cotidianidad. Allí, es importante la dimensión cultural de la subjetividad y la circulación, la distribución y el consumo cultural, en los que se generan diversos espacios de flujo y apropiación de los sentidos. Este elemento, precisamente, será abordado en el siguiente apartado.

1.4 Las mediaciones constitutivas

¿Qué son las mediaciones?

Con la integración de las mediaciones al estudio de la subjetividad se critica la manera en que desde la gubernamentalidad se ha entendido la relación comunicación/cultura. Pues allí, ha primado una visión vertical de la misma, relegada a ser mera técnica de producción de

identidades fijas y de imposiciones de poder desniveladas. Lo anterior, se constata cuando Lazzarato (2006) afirma que:

Por el contrario, las prácticas de información y de la comunicación están constituidas por fuerzas que apuntan a la unificación, la centralización, la homogeneización, la destrucción de la multiplicidad y de la heterogeneidad de las palabras, de las lenguas, de las semióticas, en lo que él (Tarde) llama monolingüismo (p.145).

En cambio, la presente perspectiva se afirma en una visión en la que el enfoque principal no está en los medios (y el estudio plano de la gubernamentalidad), sino en las mediaciones en las que tanto producción como recepción adquieren relevancia. Se evidencia “...la comunicación convertida en el más eficaz motor del desenganche e inserción de las culturas —étnicas, nacionales o locales— en el espacio/tiempo del mercado y las tecnologías globales” (Martín-Barbero, 2010, p.XXIII).

Aunque las mediaciones se han estudiado desde diversos ámbitos,¹³ la presente investigación se asienta en los desarrollos teóricos de Jesús Martín-Barbero (2010), realizados en el libro *De los medios a las mediaciones, Comunicación, cultura y hegemonía*. No obstante, al leer su obra se constata, como el autor lo indica, la “tenaz resistencia por definir mediaciones” (Martín-Barbero, 2010, p.IX), lo que desemboca, por su rica polisemia, en la falta de profundización de algunos conceptos. Por esta razón, se incluyen algunos acercamientos, especialmente localizados en Brasil, a partir de escritos realizados por Ana Carolina Escosteguy y Lírian Sifuentes (2016), Vilso Junior Chierentin Santi (2013) y Ángela Fellipi (2006), así como, definiciones de María Fernández (2016).

La teoría de las mediaciones se inserta en los estudios críticos de la comunicación y la cultura en/desde Latinoamérica. Este concepto se preocupa por los debates sobre la globalización y la mundialización que no solamente son de orden económico, sino también cultural, pues es allí, en las tramas cotidianas, donde se gestan las posibilidades y contradicciones de la globalización (Fernández, 2016). Las mediaciones propician un desplazamiento que pasa de la producción a la recepción y de los medios a las mediaciones. En

¹³ Vilso Junior Chierentin Santi (2013), en su tesis de doctorado *Mediação e midiatização: conexões e desconexões na análise do comunicacional*, subraya que, desde la sociología, la teoría marxista, la lingüística, los estudios culturales y la antropología, se han trabajado los diferentes elementos que componen la teoría de las mediaciones de Jesús Martín-Barbero.

este contexto, la mediación se entiende como un “espacio cultural de conexión”, en el que se acoplan, configuran o contraponen las interacciones entre los agentes del proceso comunicativo y cultural (Chierentín Santi, 2013).

En la introducción del libro *De los medios a las mediaciones*, Martín-Barbero (2010) clarifica que su búsqueda se inserta en “Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su otro lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos” (Martín-Barbero, 2010, p.XXXVI). Es decir, con este concepto se pone el acento en el uso de los medios y la apropiación de sus gramáticas, sin dejar de lado la importancia de la producción, la institucionalización y la hegemonía.

La teoría de las mediaciones parte de la centralidad que tienen los medios de comunicación en las relaciones económicas, políticas y culturales en las sociedades actuales. En este contexto hay un proceso de “mestizaje”, que es la trama entre modernidad y reconfiguraciones culturales locales, entre imaginarios que mezclan lo rural, lo urbano, lo indígena, entre otros (Martín-Barbero, 2010). En otras palabras, hay una mixtura entre lo que se globaliza y las localidades, pues no se da un efecto totalmente integrador, sino una reinterpretación por medio de diferentes tramas de lectura tejidas en la cotidianidad.

Esta teoría integra tres áreas de reflexión: la comunicación, la cultura y la política. La primera, aparece como un entramado de dispositivos que fragmentan, pero también estructuran el devenir del mercado; la comunicación integra o diluye las culturas en el proceso globalizador. Por su parte, la cultura se especializa cada vez más comunicativamente, a partir de la distribución de “máquinas productoras de bienes simbólicos” (Martín-Barbero, 2010, p.XXIII). Finalmente, la política, desde la comunicación, enfatiza en los procesos significativos, simbólicos e imaginarios en la formación del poder. En consecuencia, se pone el acento en:

...los modos de recepción y consumo mediáticos, las mutaciones asociadas a las identidades colectivas y la participación ciudadana, procesos que ponen en tensión la razón instrumental desde las propias matrices culturales en las que los sujetos reconstruyen los sentidos de la globalización (Fernández, 2016, p.198).

Lo anterior, conlleva la crítica a la noción de identidades fijas y presupone, más bien, sujeciones que se transforman a partir de los usos tecnológicos (en palabras de la presente teorización, de subjetividades). Es decir, se producen resignificaciones de lo global, a partir de las prácticas localizadas (Fernández, 2016), lo que lleva a preguntas por el consumo cultural, que es definido por García-Canclini (1999) como la apropiación y reinterpretación de los usos de las tecnologías y las matrices comunicacionales. Entonces, las mediaciones:

...involucran la diversidad de experiencias a partir de las cuales los sujetos elaboran, leen y comprenden los contenidos mediáticos/digitales. Allí se realiza ese desplazamiento de los dispositivos en sí mismos a los modos de acceso, apropiación y uso; de su incidencia en abstracto a los procesos de imposición y dependencia, de dominación pero también de negociación, resistencia y resemantización (Fernández, 2016, p.205).

¿Cuáles son las mediaciones?

Ahora bien, ¿cuáles son las mediaciones y a qué se refieren? Allí, entra la propuesta de Jesús Martín-Barbero (2010: XXV-XXX) y su mapa de las mediaciones, que integra comunicación, cultura y política y que se manifiesta en la relación entre lógicas de producción, competencias de recepción, matrices culturales y formatos industriales, todos ellos relacionados por las mediaciones de la institucionalidad, la tecnicidad, la socialidad y la ritualidad. Lo anterior, se evidencia en la Figura 2.

En este mapa se evidencian dos ejes. El primero, de larga duración o diacrónico, se compone de las matrices culturales y los formatos industriales. Por su parte, en el segundo eje, el sincrónico, se integran las lógicas de la producción y las competencias de recepción y consumo. Las cuatro mediaciones que componen los puntos de estudio son, por un lado, la institucionalidad y la tecnicidad y, por el otro, la ritualidad y la socialidad. Por lo tanto, para este tipo de estudios importan no solamente las lógicas de producción, sino también el consumo y la apropiación de los contenidos.

La institucionalidad es la mediación que se encuentra entre las lógicas de producción y las matrices culturales. Es el terreno de las estructuras macro, relacionadas con el “locus de agencia” de las instituciones del estado y de la sociedad civil. Está atravesada por intereses y relaciones de poder, que pasan por la regulación de discursos relacionados con cuestiones

políticas y económicas (Chierentin Santi, 2013). En este espacio se identifican las identidades que se buscan institucionalizar. Allí,

La institucionalidad es entendida como la mediación que afecta a la regulación de los discursos, que da cuenta de las relaciones de poder de los grupos sociales, políticos y económicos y sus tentativas, sucesos y fracasos en la instancia de la producción (Fellipi, 2006, p.30).

La institucionalidad es un espacio de intereses y poderes que regulan los discursos que buscan mantener ciertos órdenes constituidos; su finalidad es la producción del sentido. De tal modo “...mirada desde la institucionalidad la comunicación se convierte en cuestión de medios, esto es de producción de discursos públicos” (Martín-Barbero, 2010, p.XXVII). En la presente investigación la institucionalidad se relaciona con el concepto de dispositivo, pues es desde allí donde se producen y se trazan mensajes que buscan establecer formas de entender los entornos culturales; además, la institucionalidad está relacionada con las relaciones de poder entre los grupos sociales, económicos y políticos.

Figura 2. Mapa de las mediaciones



Fuente: *De los medios a las mediaciones*, de Jesús Martín-Barbero (2010, P.XXV).

Si la mediación de la institucionalidad se presenta como espacio de producción de identidades, en *la socialidad* se pondrá el acento en la instancia social y subjetiva de todo proceso cultural-comunicativo; es decir, en la instancia relacional de los sujetos. En este espacio se generan

negociaciones cotidianas de los individuos y comunidades en sus interacciones sociales, en las que se dan interpelaciones, rechazos o asimilaciones de procesos globales y mundiales. La pregunta central de esta mediación pasa por los modos en que las colectividades se hacen y recrean a partir de la multiplicidad (Chierentin Santi, 2013).

Desde esta mediación, la comunicación deriva en constitución de sentido. Esta “se genera en la trama de las relaciones cotidianas que tejen los hombres al juntarse, que es a la vez lugar de anclaje de la praxis comunicativa, y resultado de los modos y usos colectivos de comunicación” (Martín-Barbero, 2010, p.XXVI). De tal manera, la socialidad es la creación de sentido conjunto a partir del uso colectivo de la comunicación. Allí, se da la constitución de actores sociales y se generan relaciones de poder. De tal modo, la socialidad permite operativizar y comprender los sentidos que las personas, participantes del circuito de cine alternativo de SCLC, asignan a sus prácticas y cómo las constituyen cotidianamente en un proceso de socialidad, en el que se dan flujos hegemónicos por las significaciones dominantes.

Por otra parte, *la tecnicidad* media entre las lógicas de producción y los formatos industriales. Se relaciona con la capacidad de innovación técnica y de formatos que tiene una iniciativa para mejorar la competitividad tecnológica (Fellipi, 2006). La tecnicidad aparece como lugar estratégico en el que la cultura interactúa con nuevos campos de experiencia. Esta se plantea por la globalización y su capacidad de conectar lo local con lo global. Allí, se relacionan los discursos públicos con los textos y se pregunta por la posición social de la técnica, el sentido del discurso y la praxis política (Martín-Barbero, 2010). La tecnicidad es menos cuestión de aparatos, que de destrezas y operadores perceptivos y discursivos. Es decir, el lugar social y cultural de la tecnología.

La tecnicidad busca evidenciar los interrogantes que las tecnologías de la comunicación insertan en el ámbito cultural. Maldonado (1999) referenciado por Chierentin Santi (2013), indica que no se puede pensar de manera diferenciada los procesos tecnológicos de los procesos de producción y reproducción de las sociedades y de los sentidos. En este sentido, cuando se habla de tecnicidad se hace referencia al “sensorium”; esto es, a la transformación que la técnica infringe en la vida cotidiana. Lo anterior, tiene influencia en los imaginarios, en la participación ciudadana y en las herencias culturales (Chierentin Santi, 2013). En el caso

particular, la mediación de la tecnicidad se pregunta por la posición social del cine en SCLC y las capacidades y destrezas discursivas y perceptivas de las personas imbricadas en el circuito.

Finalmente, la mediación de la *ritualidad* media entre los formatos industriales y las competencias de recepción. Está relacionada con los ritmos, la constitución de imaginarios colectivos y las temporalidades; es decir, la combinación de diferentes tiempos en distintos espacios. Por lo tanto, las temporalidades, y su confluencia en lo cotidiano son el eje central de esta mediación. La ritualidad, en estos términos, permite el acceso a la cotidianidad y se relaciona con las maneras en que se configura el mundo de la experiencia, la clasificación y ordenamiento de lo vivido. En otras palabras, las ritualidades son gramáticas de acción en las que se da la interacción entre lo cotidiano y la comunicación, pero también los usos sociales de los medios y a las lecturas de estos (Chierentin Santi, 2013).

De tal forma, hace referencia al nexo simbólico de la comunicación y a las formas en que se establecen reiteraciones y repeticiones en las interacciones. Como indica Martín-Barbero (2010), se sitúan gramáticas de las acciones integradas en el proceso comunicativo, como la mirada o la escucha, y allí se desarrollan interconexiones entre el espacio y el tiempo cotidiano. En otras palabras, remite al uso social de los medios y:

...al nexo simbólico que sostiene toda comunicación: a sus anclajes en la memoria, sus ritmos y formas, sus escenarios de interacción y repetición. Las Ritualidades constituyen gramáticas de la acción —del mirar, del escuchar, del leer— que regulan la interacción entre los espacios y tiempos de la vida cotidiana y los espacios y tiempos que con-forman los medios. Lo que implica, de parte de los medios, una cierta capacidad de poner reglas a los juegos entre significación y situación (Martín-Barbero, 2010, p.XXVIII).

En resumidas cuentas, las mediaciones de la institucionalidad y la tecnicidad se consolidan en este trabajo con el concepto de dispositivo, pues permiten operativizar el eje histórico del estudio de las mediaciones con la propuesta genealógica de encontrar los entramados, los acontecimientos y las reconfiguraciones que tiene todo proceso sociocultural. Por otra parte, la ritualidad y la socialidad se relacionan con el concepto de subjetividades, pues es en el nexo simbólico del circuito de cine en el que se producen entramados de poder que se remiten a redes de saber y, en este caso específico, de interacción entre las audiencias, las producciones y las gramáticas que se tejen al descifrar o apropiarse de los formatos industriales y tecnológicos.

El presente trabajo investigativo se posiciona en la visión amplia que integra: la comunicación, desde el circuito alternativo de cine; la cultura, desde las configuraciones culturales “de a pie”, “desde abajo”, de la sociedad civil y la iniciativa privada, que son localizadas y cotidianas; y la hegemonía, como los juegos políticos de significación que se insertan en las disputas por el sentido y el significado. La teoría de las mediaciones es importante porque permite enfatizar que la subjetividad emerge, también, desde los consumos culturales, en los que se evidencian procesos de apropiación y relecturas en la recepción.

Todo lo anterior, se operativiza en el concepto de circuitos culturales, en los que se integran tanto las mediaciones expuestas, como las consideraciones alrededor de la subjetividad. Estos tres conceptos: subjetividad, mediación y circuito de cultura son precisamente los cimientos de la visión y acercamiento de la presente tesis. Por ello, es necesario ahora tratar teóricamente los conceptos de circuitos y consumos culturales.

1.5 Circuitos y consumos culturales

Las nociones de circuitos y consumos culturales se distancian del análisis cultural, lingüístico y comunicacional orientado al estudio conductista (usos y gratificaciones) y verticalista (emisor-mensaje-receptor) de los medios y las instituciones, que gobernó gran parte de las investigaciones sobre la cultura de “masas”, las industrias o los campos culturales. En este caso particular, el circuito de cine es tomado como un proceso amplio y mediado en el que el énfasis no solamente está en la producción, sino también en la distribución, circulación, acceso, recepción y consumo, donde se generan los sentidos y los usos sociales de los medios y los contenidos. Para ello, en este apartado se describen, en un primer momento, las propuestas de Stuart Hall (1980) y de Ana Escosteguy (2008), relacionadas con el circuito cultural; posteriormente, en relación con los consumos culturales, se analizan las propuestas de Néstor García-Canclini (1999) y de Jesús Martín-Barbero (2010).

El circuito cultural: viraje etnográfico

La problematización del flujo comunicativo y cultural vertical se encuentra en los estudios culturales, especialmente en la propuesta de *encoding/decoding* (codificación y decodificación) de Stuart Hall. En sus cuestionamientos se adhiere la indagación por la producción y reproducción de la sociedad a partir de las clasificaciones sociales, culturales y políticas que son dominantes en cada sociedad específica. El autor critica el modelo lineal de la comunicación, compuesto por un emisor, un mensaje y un receptor, debido a que desdibuja los diferentes momentos y relaciones que se actualizan en la interacción y la reproducción social. De esta manera, integra las nociones de “forma discursiva” y de distribución de distintas audiencias, pues los discursos se convierten en prácticas sociales; así, no hay producción de significado sin consumo (Hall, 1980).

En este proceso se generan dos movimientos: codificación y decodificación. En el primero, un suceso es codificado por las formas discursivas de algún lenguaje o medio de comunicación, que le imprime un formato, un tiempo, las competencias técnicas y los modos institucionales de producción; en otras palabras, el medio no reproduce fotográficamente un suceso o acontecimiento, sino que lo modela de acuerdo con sus formas discursivas. En segundo lugar, la decodificación es el proceso mediante el cual las audiencias interactúan con los contenidos esgrimidos por el medio; ahora bien, “No constituyen una “identidad inmediata”. Los códigos de codificación y decodificación pueden no ser perfectamente simétricos” (Hall, 1980, p.3). El autor evita denominar estas asimetrías como malentendidos o distorsiones, como son definidas en las teorías conductistas, y más bien sugiere otras mediaciones que atraviesan el proceso de circulación cultural, tales como diferencias de relación y posición entre audiencias y emisores, diferencias entre los códigos interpretativos de la fuente y el receptor, a lo que se añadiría diferencias de género, clase y generaciones.

En estas disimilitudes se produce el juego por la hegemonía, pues “cualquier sociedad/cultura tiende, con diferentes grados de clausura, a imponer sus clasificaciones del mundo político, social y cultural” (Hall, 1980, p.6). En otras palabras, lo que entra en juego son las clasificaciones que influyen en la significación de los discursos, que el autor denomina como “mapas de la realidad social”, que se componen de prácticas, significados, intereses e

interpretaciones. Los procesos de decodificación y de codificación se dan precisamente en este tejido de ajustes y reajustes, de significantes dominantes y de procesos de reinterpretación.

Por su parte, Ana Carolina Escosteguy (2008) integra los circuitos de cultura con los circuitos de comunicación. La autora critica las teorías que se basan solamente en los medios como instituciones políticas y económicas, en las que se destacan la producción simbólica y los sentidos que emergen de los mismos, pero se desdibujan las líneas de indagación por las audiencias y las recepciones. De tal forma, "...se desprende de ahí un enfoque fragmentado y esquemático del proceso comunicativo y, a su vez, una comprensión limitada y reduccionista de la comunicación, independiente del sesgo teórico que se asuma" (Escosteguy, 2008, p.151).

En esta línea de indagación, la autora propone un "protocolo analítico", que da cuenta tanto de la producción y de los textos como de los receptores y, por consiguiente, enfatiza en los diferentes momentos que integran a los circuitos, tales como la producción, la circulación y la recepción o consumo, con el fin de establecer un estudio del proceso comunicativo amplio y complejo. En esta línea disminuye el interés en el contenido y la investigación se concentra en mayor medida en las actividades y el uso de los medios, lo que la autora denomina como "viraje etnográfico" (Escosteguy, 2008).

En este viraje, identifica tres matrices relacionadas con el tema. Las primeras dos, basadas en los estudios culturales británicos, en las obras de Stuart Hall y Richard Johnson, y la tercera fundamentada en los estudios culturales latinoamericanos, encarnados en las reflexiones de Jesús Martín-Barbero. La propuesta de Johnson se basa en la interdisciplinariedad, pues los elementos de la cultura no pueden ser interrogados "unidisciplinariamente". Desde la producción se organizan las formas culturales, en lo que denomina una organización política institucional de la cultura, y asume las prácticas sociales de recepción, donde se gesta la producción de sentido. Así, el autor destaca la integración entre los mensajes y el trabajo interpretativo.

Por otra parte, Stuart Hall (como ya lo vimos) expone que la recepción no es solamente interpretación de textos, sino que hace parte de relaciones económicas y sociales más amplias, en las que se ordenan estructuras de comprensión. Indica que hay sentidos dominantes que no son fijos, pero sí preferenciales, lo que posiciona una decodificación hegemónica. Stuart Hall

(1980) indica tres hipótesis en la instancia de recepción. La primera, la posición dominante/hegemónica en la que el espectador integra sin restricciones el sentido y la elaboración del discurso producido desde un medio o institución; la segunda, es la posición negociada, en la que se presenta una decodificación que integra la adaptación y la oposición, pues se reconocen definiciones hegemónicas generales, pero se plantean reglas propias a un nivel cotidiano y situado; finalmente, en la tercera posición, el espectador comprende las formas discursivas de los mensajes, pero los interpreta de manera contraria, puesto que es capaz de leer el discurso en un marco de significación diferente. A esto último el autor lo denomina “la lucha en el seno del discurso”.

Finalmente, la autora expone el mapa de las mediaciones de Martín-Barbero, ya tratado en el presente marco de reflexión, que busca identificar los trazos identitarios que circulan en los formatos industriales y los lugares donde se institucionalizan un tipo de “identidad”. También, la vinculación de las racionalidades que emergen tanto en la producción como en la recepción, enfatizando en los públicos y sus interpretaciones.

Luego de presentar las tres propuestas, Escosteguy afirma que centran el análisis del circuito cultural en el entramado simbólico de la vida social. El proceso para realizar dichos estudios se basa en un esquema complejo de la comunicación que integra la producción y la recepción; es decir, el proceso de interpretación se genera en diversos momentos de la circulación del contenido cultural. Por consiguiente, para la autora el estudio de los circuitos culturales:

...indica la necesidad de situarse en el plano de la investigación que integra el estudio de las instituciones y de su organización; sus producciones y condiciones de producción; los públicos y sus prácticas, en las respectivas relaciones que se establecen entre todos ellos. Se trata de una tentativa de producir nuevas formas de conocimiento, desvinculado de los límites de áreas especializadas y dominantes en el campo de la comunicación. Tal (re)definición del objeto de estudio es una de las marcas de esa tradición, residiendo, ahí, un aspecto de su praxis interdisciplinaria (Escosteguy, 2008, p.165).

La presente investigación retoma precisamente los postulados de Escosteguy, pues para el estudio del circuito alternativo de cine de SCLC se propone un acercamiento complejo en el que interviene la producción, las obras, los lugares de exhibición y los consumos culturales, como la producción de subjetividades que se desarrollan en la misma línea de indagación. O

sea, se enfatiza en la producción y resignificación a partir de la genealogía como eje de larga duración y la etnografía de la recepción, como posibilidad de tejer las diferentes significaciones e imaginarios que se gestan en dicho circuito.

Consumo cultural: usos y apropiaciones de los medios

Ahora bien, es importante definir el consumo cultural, puesto que es allí donde se gestan los usos sociales de los medios y donde se producen y reproducen los sistemas simbólicos, los juegos hegemónicos y las prácticas sociales. Un antecedente importante se encuentra en el concepto de *Sensorium*, que aunque ha sido trabajado desde diversos enfoques, en este caso se liga con lo estético-político.

El *sensorium* fue abordado como categoría de la estética por autores como Descartes, Locke, Newton o Hume, entre otros (Mallamaci, 2018), quienes hacían referencia a la interacción entre un organismo y un ambiente. “El sensorium es la instancia donde, la complejidad de impulsos somáticos puede integrarse como fenómeno u objeto percibido” (Mallamaci, 2018, pp.200-201). Posteriormente, George Simmel y Walter Benjamin retoman el concepto, pero se deslindan de su definición netamente biológica. Simmel, desarrolla la sociología de lo sensorial y adscribe como objeto de estudio las ciudades, la percepción, la moda, el dinero, entre otros, y allí “analiza la dimensión social de la sensibilidad en la vida moderna” (Mallamaci, 2018, p.203).

Esta transformación de análisis deriva de un contexto histórico tumultuoso y cambiante, de extrañeza y perplejidad ante los desarrollos de nuevas técnicas, imágenes, circulación y alteraciones en las categorías de tiempo y espacio que se vivieron a lo largo del siglo XIX y XX. El desarrollo del concepto de *sensorium* como categoría estética política deriva de este contexto y de sus implicaciones en los modos de percepción de las subjetividades modernas.

En este entorno, Walter Benjamin desarrolla su obra e indica que “la técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja” (Benjamin, 1972, p.147). Este concepto busca dar cuenta de las transformaciones de los mapas donde se

articulan las dinámicas urbanas, las formas de expresión, los nodos de percepción, lo visible y lo limitado o sombreado. “El sensorium muestra las modificaciones de cómo percibimos el mundo, cómo lo conocemos y cómo actuamos sobre él. Una nueva configuración del sensorium es un nuevo mundo” (Mallamaci, 2018, p.205).

El consumo cultural no se desprende del *sensorium*, pues retoma este último término, pero integra diversos elementos como los formatos discursivos, los usos sociales de los medios, la reproducción social y cultural, las luchas hegemónicas por el sentido, las posiciones de género, clase, las relaciones intergeneracionales, entre otros.

En consecuencia, como se indicó con anterioridad, el consumo cultural parte de la intención de mirar desde otra perspectiva la cultura popular, para así cuestionar la visión del receptor pasivo e inerte en su relación con los medios de comunicación masivos (Costa y Rodrigues, 2014). Esto se dio, en un primer momento, en autores como Thompson, Williams y Hall, quienes influenciaron, en los estudios críticos de la cultura y la comunicación en Latinoamérica, a algunos autores como Martín-Barbero, García-Canclini u Orozco Gómez. Por ejemplo, para Williams (2001) el pueblo no cree exactamente lo que dicen los periódicos; no son solamente los poseedores de una preparación especial, sino también las personas en su cotidianidad sospechan de lo que leen, ven, escuchan o se dice. Este consumo cultural se relaciona precisamente con la definición de subjetividad anteriormente abordada, pues emerge en la interacción entre marcos sociales y culturales de significación y los deseos, luchas y usos de los espectadores.

Las dos propuestas que la presente investigación retoma son las de Néstor García-Canclini (1999) y Jesús Martín-Barbero (2010). Para el primer autor, el consumo cultural se refiere a “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García-Canclini, 1999, p.42). Estos valores simbólicos, de uso y de cambio, se relacionan directamente con la reproducción de la sociedad, y también con lo que Martín-Barbero denominó como enganche o desenganche de la cultura a los procesos globalizadores.

Por su parte, desde Martín-Barbero se utiliza el concepto de mediaciones, que fue desarrollado anteriormente. No obstante, es importante indicar la ligazón entre la propuesta de Martín-Barbero y García-Canclini, que coinciden en diversos aspectos. Estos elementos son indicados por Guillermo Sunkel (2004), que enumera cuatro características compartidas indispensables para el análisis de los consumos culturales.

La primera característica es una concepción no reproductivista del consumo, para así comprender la apropiación y los usos de la cultura y la comunicación. Esto se da a partir de centrar las prácticas cotidianas de los sectores populares evitando caracterizarlas como meras reproductoras de la fuerza de trabajo y de las clasificaciones simbólicas; dicho de otra manera, el consumo es igualmente producción de sentido. El segundo elemento es la dimensión constitutiva del consumo, por lo cual a través de este proceso se generan identidades, subjetividades, comunidades y también ciudadanías. En tercer lugar, la investigación en consumos culturales tiene una labor estratégica que recae en comprender las nuevas formas de agrupación social y de movilización social. Finalmente, trabajar el consumo presupone un viraje epistemológico y metodológico, en contraposición de teorías encausadas de manera conductual, por los usos y gratificaciones.

A modo de síntesis, de acuerdo con lo expuesto se constata que tanto la subjetividad como las mediaciones confluyen en la importancia del consumo cultural, como instancia en la que se desarrollan la integración y la desvinculación de la globalización y la mundialización. En este marco, se producen y reproducen las sociedades y se gestan juegos hegemónicos por las clasificaciones políticas, sociales y culturales y por sus posibles institucionalizaciones. La noción de circuito no se desliga de estas acepciones y por el contrario se conforma por las mediaciones propuestas por Martín-Barbero (2010), el consumo cultural desde García-Canclini (1999), y nociones diversas como la de sensorium o codificación y decodificación.

Aprovecho los últimos párrafos del marco teórico para definir, de manera concisa, la concepción de política, a partir de las nociones de politización y politicidades. El primer concepto se basa en la idea de que las teorías no pueden ser entendidas sin referencia a su contexto y a sus practicantes. El término es "...un pasaje o una transformación de lo 'familiar' en 'político'" (Zenobi, 2018, p.17) o de lo privado en lo público; en otras palabras, la politización se refiere a que lo político no es solo cuestión de estado, sino que lo familiar se

politiza y entra en escena como campo de confrontación. Por su parte, la politicidad, para Nair Calvo (2002), se refiere a:

...las dimensiones referidas a las sensibilidades políticas de las/os actoras/es, a sus creencias, a sus actitudes y a su forma de relacionarse con los debates y las decisiones de la esfera pública. El término politicidad se halla en estrecha relación con el concepto de cultura política. [...] La politicidad da cuenta de la forma en que la cultura política es incorporada en (y por) las/os actores. De forma tal que la politicidad encuentra una referencia más inmediata en las prácticas que genera, en el cómo se constituye la cultura política (Nair Calvo, 2002, p.2).

La definición de política para la presente investigación hace referencia al sensorium político (o sensibilidad política) y a las formas en que las personas en su cotidianidad y en sus prácticas diarias se relacionan con la esfera pública. Lo político no es solamente cuestión de instituciones, estado o partidos políticos, sino que pasa por manifestaciones producidas en los barrios, favelas, comunas o villas; en una sola frase: lo político también es popular.

CAPÍTULO 2. GENEALOGÍA DEL CIRCUITO DE CINE ALTERNATIVO DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS

Un día, terrible para todos, llegó el cine sonoro. La sala se llenó de inglés, de swing y de balazos. El maestro Ventura se quedó cesante y el viejo teatro Rabasa nunca volvió a ser como antes. Por fortuna, el maestro Ventura no se dio por vencido. Alquiló un cuarto, no muy chico, en las orillas de Tuxtla, por el rumbo del niño de Atocha y colgó cortinas negras en la única ventana. Colocó a la entrada un letrero que anunciaba ‘El cine de antes’, y avisó que la función empezaría a las siete.

(Eraclio Zepeda, 2009, p.29).

Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible

(Walter Benjamin, 2018, pp.83-84).

El relato que se moldea a continuación no transita en línea recta, con grandes sucesos o unos héroes/heroínas culturales predefinidos. Al contrario, da cuenta de un cúmulo de esfuerzos, disputas, esperanzas, memorias e imaginarios que ven en el cine una potencia estético-narrativa, participativa, política y transformadora. En San Cristóbal de Las Casas no se evidencia solamente una agencia cultural, como tampoco un tipo específico de audiovisual, razón por la cual no se pueden atribuir características esenciales o tajantes al cine que circula en la ciudad. Es decir, en vez de hablar de un único cine local o una sola agencia cultural detrás de la circulación audiovisual alternativa, es más pertinente nombrar las múltiples iniciativas como perspectivas políticas y culturales diversas. El cine en SCLC es un campo de conexiones, de ayudas y de trabajo en conjunto, pero también de disputas y desencuentros.

Son escasos los trabajos que tratan la historia del cine en la ciudad, especialmente en las últimas décadas. Es más bien una memoria viva y andante que se encuentra en las voces de mediadores y mediadoras culturales pertenecientes a la producción, circulación y exhibición de cine, aunque dicha memoria no es solo de su patrimonio. Por lo tanto, las pistas que se presentan a continuación constituyen un relato que incluye las visiones y las experiencias

personales de algunos de esos/as mediadores/as, y también algunos archivos y relatos relacionados con la temática.¹⁴ No pretende ser la historia, en singular ni mayúsculas, sino una construcción de tantas que se pueden contar para abrir camino a otros relatos complementarios y a disputas por los sentidos y los significados del cine en la ciudad y el estado en general.

Este circuito cultural, con sus perspectivas diversas, no transita distante o separado de los conflictos sociales, políticos y culturales de la región. Por el contrario, en la circulación de relatos audiovisuales se inmiscuyen las preocupaciones, las desigualdades, la turistificación, los grandes acontecimientos sociopolíticos como el zapatismo, las luchas étnicas o la folclorización de lo indígena.

En este apartado el/la lector/a verá una reflexión en torno a los modos de producción, circulación y acceso de los productos audiovisuales de SCLC desde una perspectiva genealógica, que indaga por los dispositivos y por las mediaciones que articulan dicho circuito. Se proponen cinco acontecimientos, que a veces pueden transitar a un mismo tiempo, aunque con características particulares, para dar cuenta de los procesos socioculturales que interesan con una perspectiva histórica: *El cine como acontecimiento*; *El cine: entre el teatro, el espectáculo y el melodrama*; *Chiapas como telón de fondo*; *1994 - De videostas a cineastas*; y, *El cine como centro cultural*. Los dispositivos no se entienden como máquinas de producción ideológica o de dominación discursiva, sino como articulaciones específicas que dan pie a institucionalizaciones concretas y mutables, tienen unos objetivos y usan diversas estrategias y técnicas para su consecución.¹⁵

¹⁴ Se dispone de dos textos con amplia información, a saber: *Al son de la marimba, Chiapas en el cine*, de Gustavo García (2010), y *La selva de nitrato: historia del cine en Chiapas*, de Silvia Saavedra (2000). También, de las crónicas o esfuerzos independientes plasmados en los textos *Radiografía de los cines en Chiapas*, de Edi Suárez (2022), *Curiosidades y misterios de la historia Chiapaneca* y *Las glorias del Teatro Zebadúa, Crónicas dispersas. Las anécdotas, los nombres, los sucesos*, ambos de Manuel Burguete Estrada (1987 y 1994), así como el blog *Una mirada de pájaro al cine de Chiapas*, de Noé Pineda (2018). Están las investigaciones sobre teatros, que tocan el tema del cine: *Historia del Teatro Emilio Rabasa*, de Fernando Castañón Gamboa (1947), y *Noticias del teatro en Chiapas (de 1827 a 1954)*, de Rubén de Leo Martínez (2009). Finalmente, se cuenta con los programas transmitidos por Súper Stereo Chiapas 100.3 FM, denominados *La historia de los cines en SCLC* (22 de julio, 5 de agosto y 12 de agosto de 2022) y *Taquería La Veladía y su historia con el Cine Variedades* (24 de agosto de 2022); además, con el programa *La Velada del Miringo*, de Radio Kinoki, que habla sobre el cine en México en general, pero que en algunos capítulos se hace referencia a Chiapas y a SCLC.

¹⁵ El circuito alternativo de cine en SCLC emerge en la década de los 90. Los dos primeros apartados, por lo tanto, hacen parte de la creación de redes cinematográficas que pueden ser calificadas como oficiales o hegemónicas. La decisión de integrar la reflexión por el cine antes de los 90 responde a la importancia de poner en

2.1 El cine como acontecimiento

Producir una genealogía del cine de SCLC es transitar por las transformaciones operadas en el campo de la sensibilidad de sus habitantes. Los nuevos aparatos técnicos y de producción de relatos audiovisuales modificaron las formas de la percepción. En este contexto, se gestó la figura del/a espectador/a de cine, que frente a una imagen en movimiento vio figuras antes descritas en relatos o periódicos. El “modernismo” y lo “itinerante” fueron los dos dispositivos que marcaron la construcción de las institucionalidades y tecnicidades en los primeros cines del estado.

De 1903 a 1908 se presentaron las primeras funciones de cine en Chiapas. Del centro del país llegaron los elementos necesarios para las proyecciones cinematográficas, que “a lomo de mula o caballo” se transportaban de Arriaga a Cintalapa y luego a Tuxtla Gutiérrez (Suárez, 2022, p.13). La capital del estado fue precisamente el primer lugar donde se tiene registro de una proyección de cine. El ganadero Raúl Rincón y el impresor Félix Santaella compraron los primeros equipos y gestionaron, en el teatro municipal, la proyección de las primeras películas que fueron *El can*, *El Beso* y, también, *El pescador* (García, 2010).

Por su parte, la primera proyección de cine en SCLC fue descrita por el cronista Manuel Burguete¹⁶ de la siguiente manera:

La paz sepulcral de esta provincia chiapaneca se rompió en el mes de mayo de 1908. Por las calles de esta apacible Coletolandia se anunció con bombo y platillos la presentación de la acreditada empresa Adams-Sanabia, que traía por primera vez el cinematógrafo Pathé, para dar la primera función de cine a los coletos [...] A las 9 de la noche en punto y teniendo como escenario el “Hotel Lazos” se proyectaron las 3

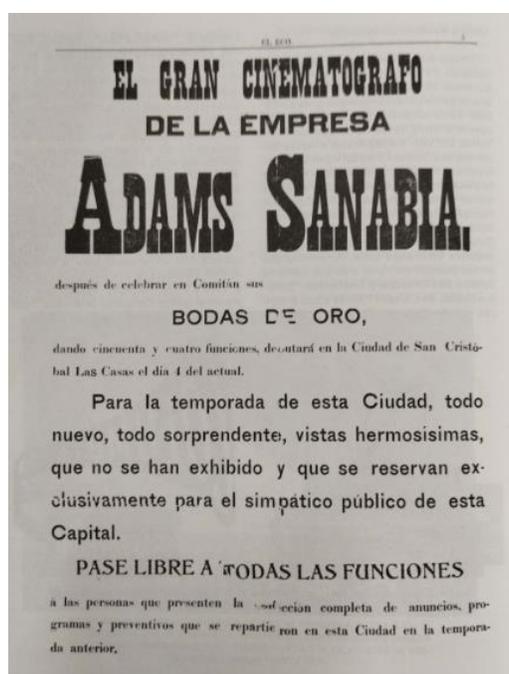
contexto a lo alternativo. En palabras de Michel De Certeau (2000): para estudiar las tácticas se deben conocer las estrategias; y en las de Jean-Claude Passeron y Claude Grignon (1992): se debe evitar el relativismo cultural, mediante la descripción del simbolismo dominante y el simbolismo dominado.

¹⁶ El texto *Las glorias del Teatro Zebadúa, Crónicas dispersas. Las anécdotas, los nombres, los sucesos* (Burguete, 1994) cuenta con diversidad de anécdotas, fechas, impresiones o relatos. Sin embargo, tiene un problema: el autor se reserva la bibliografía para sí mismo. Por lo tanto, desde mi perspectiva, dicho texto adquiere valor como crónica. Ahora bien, el autor agrega imágenes, fechas o noticias donde se podría buscar la información. Ejemplo de esto es la Figura 3, que soporta la información de las primeras proyecciones en la ciudad; de igual manera, la fecha 8 de mayo de 1908 en la *Revista Chiapaneca*, donde está consignada la información de la primera proyección.

primeras películas de corta duración que marcan la entrada de San Cristóbal a la era del cine (Burguete, 1994, p.1).

Estas primeras funciones estuvieron marcadas por el dispositivo de lo itinerante. Es decir, no había un lugar fijo ni horarios establecidos para las funciones de cine. Al contrario, respondían al calendario de los exhibidores que iban de municipio en municipio mostrando el nuevo aparato técnico y la magia de la imagen en movimiento. La posibilidad de proyectar en una pared y de contratar a un grupo musical permitía la movilidad de la exhibición, que en el caso de SCLC se realizó, por ejemplo, en el Hotel Lazos o en el Hotel Francés.

Figura 3. Función de cine de la compañía Adams



Fuente. Imagen tomada de Burguete¹⁷ (1994).

Según este contexto, las primeras funciones fueron promovidas por compañías o familias, que entre la fascinación y el negocio vieron la oportunidad de generar empresa a través del nuevo artefacto. Algunos de estos grupos fueron: Raúl Rincón y Félix Santaella, Compañía Campana y Vernier, Compañía Adams Sanabia, Compañía Variedades o Hermanos Picone. Los

¹⁷ A pesar de que al momento de presentar la obra cinematográfica SCLC no era ya capital del estado, se pueden evidenciar las disputas con la capital tuxtleca, lo que en la actualidad pervive con “San Cristóbal capital cultural del Chiapas”.

municipios centrales de exhibición en esta época fueron Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal de Las Casas y Comitán de Domínguez.

Por otra parte, en el crepúsculo del Porfiriato y en los albores de la revolución, las muestras itinerantes de cine se empezaron a desarrollar a lo largo y ancho del país. Luego de comunicar la república a través de vías ferroviarias, el modernismo continuaba por otros medios como el cine:

Son, en el resto del país, los años de expansión de una accidentada exhibición cinematográfica trashumante, cuando un grupo de aventureros fascinados con el invento aprovechó la red ferroviaria desarrollada por el régimen para llegar no solo a las capitales de los estados, sino a pueblos y ranchos, cualquier lugar con energía eléctrica y curiosidad por ver las imágenes (García, 2010, p.20).

La producción de películas llegaba del exterior. La casa Pathé¹⁸ fue una de las productoras y distribuidoras más importantes, que proveía de cintas a las exhibiciones itinerantes chiapanecas. Por consiguiente, lo que veían los públicos estuvo determinado por las producciones generadas por las nuevas potencias cinematográficas. En Chiapas el sistema de distribución presentaba “un grado de democracia insólito”, según García (2010), porque las películas “circulaban por zonas según acuerdos entre los dueños de las salas [...] y una vez agotado el recorrido, volvía la copia [...] sin otro problema en que el lamentable estado en que llegaba la película, rota, rayada y quemada” (García, 2010, p.41). En este sentido, varios de estos primeros esfuerzos, como el de Rincón y Santaella, no prosperaron, debido al lento abasto de material, el deterioro acelerado y las complicaciones para transportar proyectores, películas, entre otros (García, 2010). No fue hasta 1931, cuando se fundó el Teatro Zebadúa, que se estableció un espacio continuo —no itinerante— para las funciones de cine.

De tal manera, se conformó lo que he denominado el segundo dispositivo del presente apartado: *el cine como modernismo*.¹⁹ Mismo que se incorporó con mayor fuerza después de La

¹⁸ La Compañía de Hermanos Pathé, fundada en 1896 en Francia, fue durante los primeros años del siglo XX la productora más grande de cine a nivel mundial.

¹⁹ Tomo el concepto de la triada modernidad, modernización y modernismo propuesta por Marshall Berman (1989) en *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*. La modernidad es definida como experiencia del tiempo y del espacio compartido por hombres y mujeres de todo el mundo, enmarcada en un ambiente de aventura, transformación y destrucción. Por su parte, la modernización hace referencia a procesos sociales y económicos que dan origen a la modernidad. Finalmente, el modernismo es el cúmulo de ideas y

Revolución (o contrarrevolucionario en Chiapas).²⁰ Aunque en el estado La Revolución se vivió de manera diferente a zonas del norte y centro del país, los sucesos trastornaron la vida cultural de los chiapanecos. Las funciones de teatro, cine u ópera fueron interrumpidas continuamente a lo largo de la segunda y tercera década del siglo XX (De Leo, 2009), aunque las funciones de cine continuaron sin un cronograma definido.

El cine, en esta disposición, se incorpora como instrumento educativo y persuasivo. El ejemplo más evidente es el programa Misioneros de Chiapas, en cuyo marco se realizaron talleres cinematográficos a partir de 1920 como parte de estrategias educativas públicas. Dirigido por José Vasconcelos, mediante la Secretaría de Educación y el Departamento de Bellas Artes, se propuso la movilización de maestros rurales y ambulantes, con el fin de propiciar una “Cruzada alfabetizadora”. La intención fue integrar al “otro México” al proyecto de país, para “Enseñar sin distinción de sexos ni edades, conducir por buen camino al indígena que al que no lo es, representarlos en todas partes, moralizarlos, ayudarlos, principalmente en sus mayores desgracias” (Saavedra, 2000, p.211). En este marco, el cine funcionó como instrumento transformador con posibilidad de producir nuevas subjetividades acordes a la idea de nación promovida desde el centro del país.²¹

A lo anterior, se sumó el uso del audiovisual para mostrar el progreso de la nación y la creación de obras públicas. Este fue el caso de una de las primeras filmaciones elaboradas en Chiapas en 1909, denominada *Viaje de Justo Sierra a Palenque*, filmada por Gustavo Silva, en donde se muestra el viaje de los personajes, con bailes, interacciones e incidentes. O, de igual manera, de la cinta *Los bosques de Yucatán y Chiapas*, realizada por Zeferino Domínguez en 1923, que estuvo al servicio de la Secretaría de Agricultura y Fomento, para el Departamento de Propaganda Agrícola, con el fin de promover la redistribución agraria revolucionaria (García,

propuestas que posibilitan cuestionar, entender o transformar a la modernidad, especialmente desde distintos registros culturales y simbólicos. El cine está inmerso en dicha triada.

²⁰ Para más información ver: Aubry, A. (2005). *Chiapas a contrapelo. Una agenda de trabajo para su historia en perspectiva sistémica*. México: Editorial Contrahistorias. Especialmente el capítulo 9: “La revolución: tomar el poder, un cambio para que todo siga igual.”

²¹ Ver: Circular número 9 del Departamento de Educación y Cultura Indígena a los maestros misioneros y ambulantes, *Boletín de la SEP*, tomo1, número 2, 1 de septiembre de 1922, p.211. Referencia tomada de: Saavedra Luna, S. I. (2000). La selva de nitrato: historia del cine en Chiapas. En *Arte Moderno y contemporáneo de Chiapas* (pp. 191–236).

2010). De modo similar, es importante apuntar que al final de las festividades en diferentes municipios del estado se proyectaban “...películas cortas sobre asuntos regionales, entre ellos los que figuraban: las bellezas del Soconusco, el embellecimiento de Tapachula, la terminación del Palacio municipal de la misma ciudad las actividades de la fábrica de hilados y tejidos, La providencia” (Saavedra, 2000, p.198).

Entonces: la institucionalidad de los primeros cines de SCLC se configuró entre el modernismo y la creación de empresa. La filmación de las primeras películas en el estado tuvo el objetivo de utilizar el cine como instrumento que permitía el desarrollo de un nuevo modernismo y la promoción propagandística de las políticas revolucionarias. Es decir, la filmación y exhibición adquirieron un papel de herramienta que mediaba las búsquedas políticas.

En cuanto a la tecnicidad y consumo fueron los públicos sancristobalenses y chiapanecos los que vivieron el gran acontecimiento. Antes la información y las imágenes de otras partes de México y del mundo llegaban a destiempo en periódicos o libros —lo que restringía su consumo a un público letrado—. Con las proyecciones de cine se reposicionó el eje de la mirada, y adquirieron visibilidad sucesos anteriormente lejanos o invisibles (aunque la llegada de filmes y de proyecciones de cine también era lenta). Y no solo del exterior, sino asimismo de las problemáticas políticas del país. Por lo tanto,

...se abría por fin un mundo lejanísimo, del que sólo se tenían noticias en los periódicos, muy de vez en cuando: ahí estaba la Avenida Nevski de San Petersburgo, una recepción de los monarcas en el Palacio de Invierno, una avenida de Tokio, una japonesa haciendo su *toilette*, la batalla de Puerto Arturo y el triunfo japonés al final, nada de lo cual tenía algo que ver con el universo chiapaneco (García, 2010, p.21).

Otro de los elementos que operó en las tecnicidades de los primeros cines fue el grupo musical que acompañaba la proyección de las cintas mudas. Mientras que en otras partes del mundo el cine mudo se sonorizaba con piano, en las proyecciones chiapanecas la marimba adquiría el rol de ambientar los paisajes, de enfatizar la tristeza, de acompañar a los enamorados o de dramatizar las escenas de disparos o de guerra. El evento era tal que, cuando “La empresa Adams-Sanabia se aventó el estreno de ‘Asalto y Robo de un tren’ [...] los coletos lloraron de gusto y de emoción” (Burguete, 1994, pp.3-4).

Estos primeros cines estaban llenos de anécdotas, como los censores que antes de proyectar las películas recortaban las escenas que no estaban acordes a “la moral” de la época, como los besos o vestidos cortos. O, de igual modo, la historia de los Ruiz de la Frailesca que balearon la pantalla al ver una película de la Pasión de Cristo, intentando evitar su crucifixión (Saavedra, 2000). En consecuencia, lo que se presentó en estos primeros cines fue la transformación del *sensorium*; esto es, de la experiencia social. Se evidencia lo que Walter Benjamin (2018) denominó la pérdida del aura o la desacralización de la experiencia artística (o la reconfiguración de las sacralidades mediadas por la experiencia artística). De esta manera, las cosas se hicieron “más próximas a nosotros mismos [...] Día a día se hace más imperativa la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen, o más bien en la copia” (Benjamin, 2018, p.83).

En contra de la cultura letrada, que veía en la obra de arte círculos de alejamiento y distinción, mediante el recogimiento individual y la penetración de la obra, el nuevo *sensorium* “se expresa y materializa en las técnicas que como la fotografía y el cine violan, profanan la sacralidad del aura [...] haciendo posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas” (Martín-Barbero, 2010, p.53). Este nuevo *sensorium* del acercamiento marcó la emergencia de nuevas socialidades y ritualidades en los nuevos públicos sancristobalenses. Especialmente en el cine, donde a diferencia de un teatro de marcado corte literario (De Leo, 2009), se experimentó en las imágenes en movimiento una relación distinta y más cercana con la obra narrativa. Más aún cuando aparecieron lugares de concentración del flujo cultural, artístico y político, lo cual se verá a continuación.

2.2 El cine: entre el teatro, el espectáculo y el melodrama

La transformación que posibilitó esta nueva etapa fue la consolidación de espacios permanentes de encuentro político y cultural, al contrario del carácter itinerante del primer cine. En el caso de Tuxtla fue el teatro Emilio Barraza y, en el de SCLC, el Teatro Zebadúa, donde posteriormente operaría el Cine Las Casas. Dichos espacios no se dedicaban exclusivamente al cine, sino que ofertaban muestras de lucha libre, de boxeo, de circo, de

teatro, de concursos de belleza, de caravanas, de recitales, entre otros. En este contexto, José Luis Romero expresó que en las ciudades latinoamericanas en las tres primeras décadas del siglo XX:

El cine y los deportes fueron los signos más típicos de la transformación de las ciudades, en cuanto revelaban la presencia de unas clases populares de fisonomía distinta de la tradicional. Ahora, no sólo la procesión del Señor de los Milagros o la peregrinación al santuario de Guadalupe congregaban multitudes; también un match de box o el partido final de un campeonato de fútbol reunían millares de personas [...] Y luego en las tabernas suburbanas y en las esquinas de los barrios, cada uno defendía sus opiniones multitudinarias como si fueran sus opiniones individuales. Una creciente tendencia de las clases populares hacia su integración y un marcado propósito de cada uno de sus miembros de afirmar su personalidad estaban latentes en los cambios que desencadenó la transformación (Romero, 2001, pp.297-298).

En San Cristóbal esta nueva presencia, a pesar del crecimiento lento del municipio y de ser un pueblo más que una ciudad, se desarrolló en el Teatro Zebadúa. El dispositivo que englobó este acontecimiento es la nacionalización²² por medio de la estructuración melodramática de la sensibilidad, y la importancia que adquirieron el sonido y los géneros cinematográficos a lo largo de la república. Se evidencia la incorporación de la cultura de masas en la ciudad.²³

Daniel Zebadúa es la figura ilustrativa de esta época del cine en Chiapas. Durante los años 30, el empresario tuxtleco creó todo un circuito de cines e impulsó la llegada del sonido a las salas del estado. La primera proyección de cine sonoro en México fue en 1932, mientras que en Chiapas en 1935. Más allá de la imagen del empresario de los primeros cines de Chiapas, el punto central es la transformación de la relación de los espacios de exhibición con las grandes casas distribuidoras. Se vivió la consolidación del cine norteamericano, pero también la producción de películas mexicanas, especialmente traídas desde el centro del país.

²² Es un tema amplio que traspasa los límites y los alcances de la investigación. Por lo tanto, se podría investigar a mayor profundidad en otro trabajo.

²³ Es importante resaltar la Productora de Televisión de Chiapas, Canal 2, que transmitió por primera vez en 1980 y que es correlato de la inmersión de los medios en el estado de Chiapas. Se acordó, entre otras cosas, instalar un transmisor de alta potencia en el Huitepec. Lo que desembocaría posteriormente en la creación del Canal 10 y del Sistema Chiapaneco de Radio y Televisión. Para más información ver el texto *Historia de las sintonías, El Sistema Chiapaneco de Radio y Televisión*, de Sarely Martínez y Héctor Cortés (2008), en: https://www.academia.edu/31111654/Historia_de_las_sinton%C3%ADas_El_Sistema_Chiapaneco_de_Radio_y_Televisi%C3%B3n

Por lo tanto, como se comentó anteriormente, el dispositivo es la nacionalización. Jesús Martín-Barbero (2010) advierte el destiempo que hubo entre estado y nación en los diferentes países latinoamericanos. Mientras que a lo largo del siglo XVI y XIX se gestan los estados modernos, en los que la economía pasa de ser doméstica a ser política, aparece la necesidad de la centralización nacional, puesto que las particularidades regionales y las diferencias culturales se convertían en obstáculos para lograr la centralización política. De este modo, el estado se convirtió en aparato de cohesión social. De allí, la necesidad de crear una cultura nacional, que permitiera integrar la idea nación. Más en Chiapas, donde la anexión a México se dio años después de la independencia y donde habitaban —y habitan— numerosos pueblos indígenas con sus propias lenguas y dinámicas territoriales.

Figura 4. Programación Teatro Zebadúa (1937)



Fuente: Página de Facebook *Recuerdos San Cristobalenses*. *Cortesía autorizada por sus gestores.*

Entonces, primero fue la creación del estado con límites políticos y territoriales y luego la consolidación de la nación. El cine ocupó un lugar central en los procesos de nacionalización

en México, en general; y, particularmente en Chiapas, el sonido y la música presentada en las obras cinematográficas tomaron dicha función. En este contexto, la entrada del sonido:

Es un fenómeno tecnológico y cultural simultáneo, [...] la visión de las películas musicales mexicanas iba a conectar a los chiapanecos con la industria cultural del centro del país de manera inmediata: Agustín Lara, Ramón Armengol, Francisco Gabilondo Soler, el trío Garnica Ascencio, Tito Guízar o el doctor Ortiz Tirado serían voces, pero también rostros con movimiento y aplicados incluso a personajes cinematográficos concretos. La alianza entre el cine mexicano y la música [...] se incrementó durante los treinta de tal manera, que en Tuxtla Gutiérrez y en todas las plazas donde hubiera cine, una manera de promover películas, por un lado, y avisar al público sobre la inminencia de la función, fue tocar el tema de la película, que llegaba en un disco fonográfico junto con los rollos, en un altavoz; así, canciones como “Jalisco nunca pierde” de Lorenzo Barcelata, para la película homónima “El Toro Cuquito”, que promovía a *Ora, Ponciano* (1936, Gabriel Soria) [...] resonaban por toda la ciudad durante 20 minutos (García, 2010, p.32).

Por consiguiente, en la sala de cine la gente va a identificarse, pues se enfrenta a rostros, paisajes, modos de hablar y, ante todo, a las letras de las canciones que indican la pauta de las historias, de lo que genera pena o coraje, de la salvación o de los reencuentros. En otras palabras, el cine le enseña a la gente lo que significa ser mexicano y lo rellena de acciones y símbolos. Dicha producción nacional entraña las figuras de lo sentimental, lo machista, lo religioso, entre otros elementos, pero de igual forma la actualización de costumbres y mitos (Martín-Barbero, 2010). Dicho proceso nacionalizador fue, precisamente, la institucionalidad que se configuraba en esta segunda etapa del cine de SCLC.

El género cinematográfico, junto al sonido y la posibilidad de estar juntos/as en una misma sala, estructuran las tecnicidades. Aparece la distribución espacial: la gayola estaba destinada a campesinos y obreros; los palcos, para las parejas; la luneta, para las clases medias del municipio; y, finalmente, la platea para los más adinerados, que en el consumo de chocolate expresaban sus signos de distinción (Burguete, 1994). No obstante, posteriormente se crearía la sala de Cine Variedades, mejor preparada para las proyecciones de cine. Se empezaría a gestar una diferencia entre las audiencias del Zebadúa, de carácter popular, y las del Variedades, de “más distinción” y “diferencia”. Más allá de la anécdota, como se apuntó con anterioridad con la cita de José Luis Romero, el cine permitió la congregación de personas; el “estar juntos” frente al gran espectáculo proporciona el desarrollo de la nueva percepción moderna del

acercamiento, pero también de la masificación. Si Baudelaire vivió esto en las calles de París, los sancristobalenses lo vivieron en la sala de cine y teatro.

Y lo vivieron a través de las imágenes y, asimismo, de la música. Especialmente la ranchera, como distintivo de una gran estratagema sensorial que conectaba los anhelos de las gentes con las figuras nacionales. Lo que sucedió en el Zebadúa fue la reconfiguración del espectáculo en la mixtura de diversas formas de entretenimiento. Como lo indica De Leo (2009): “Los chiapanecos dejan de ir a misa todos los domingos y se refugian en funciones de cine, circo y teatro” (p.51). Frente al teatro, de corte literario, el sonido en el cine enfatiza la importancia de la oralidad. Los rostros adquieren voz, entonaciones, risas, gritos o llantos.

Leonardo Toledo (entrevista realizada el 08/09/2022), mediador cultural en SCLC, quien vivió en los 80 el declive del Cine Las Casas, expresa:

El Variedades se enfocaba en esa década un poco más a ese cine gringo, internacional, pero esencialmente gringo. Y el de Las Casas era más del cine de ficheras, el cine más popular. Su onda siempre fue cine mexicano, pero anteriormente cuando dejó de ser teatro y empezó a ser cine era esta época del cine de oro, o sea Pedro Infante y todas estas cosas.

Por su parte, el gran conector entre la institucionalidad, los dispositivos de reconocimiento, las socialidades y ritualidades de las gentes fue el género cinematográfico, en tanto mecanismo que posibilitó el reconocimiento y el ordenamiento de la percepción (Martín-Barbero, 2010). Dentro de las películas más concurridas aparecen Tarzán, El Santo o Cantinflas. Posteriormente, en el ocaso del Cine Las Casas, el género más reconocido fue el cine de ficheras. Igualmente, se exhibió cine porno, westerns y los “churros mexicanos”.

Uno de los elementos característicos de algunos de estos géneros es la continuidad. No se dio al modo del folletín, o de las series o telenovelas actuales, pero sí se presentó una persistencia. Un ejemplo de ello es El Santo, quien en sus numerosas películas enfrentó a distintos enemigos, lo que permitía una sensación de consistencia. O las de Tarzán, que “...llenó nuestra imaginación con tierras vírgenes o más conocidas; islas, paisajes o costumbres” (Burguete, 1994, p.38). Por otra parte, y aquí me remito de nuevo a Martín-Barbero (2010), en los géneros se produce una estructuración dramática relacionada con el melodrama. Es decir, hay cuatro sentimientos básicos: miedo, entusiasmo, lástima y risa, que,

respectivamente, responden a las figuras el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo. De igual modo, estas figuras se enlazan con la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia. Las películas, fuertemente cargadas de luchas morales, permearon las luchas por el reconocimiento y se convierten en modos de significar lo social.

Y en este punto hay que destacar la emergencia de la socialidad de los sancristobalenses. En la exhibición de la película *Allá en el Rancho Grande*, el cronista Manuel Burguete (1994) describe la reacción del público de la siguiente manera:

El día de la premiere de gala en Jovel, 6 de octubre de 1936 [...] hubo desmayos entre las damas de coletolandia. Corrieron litros de lágrimas. Eso de ver al muchacho y la muchacha a merced del patrón abusivo, del hacendado prepotente; las callecitas empedradas de la provincia, la cantina del pueblo y las peleas de gallos y las carreras de caballos, todo, absolutamente todo movía al pueblo de emoción, a la ira y a la risa. Aunque a los coletos les ofrecían después el “Ángel Azul”, con ese monumento llamado Marlene Dietrich, solo quería ver cantar las coplas del Caballo Palomo de la película de Tito Guízar. Y eso de... “Te voy a hacer tus calzones, te los empezaré de lana y te los terminaré de cuero” (1994, p.34).

En la cita anterior aparecen los dos elementos descritos previamente: el reconocimiento melodramático en las figuras del patrón (traidor) y las víctimas (la muchacha o el muchacho); de igual modo, la importancia que tuvo la música en el reconocimiento. En este contexto, emerge el lector/espectador de cine: ya no lector silencioso en el aura de una obra que lo interpela, sino un espectador en medio de la gente, que se conmovía, que estaba en medio del ruido y de la algarabía; el cual no solo veía, sino que paralelamente exclamaba a la pantalla, que no solo escuchaba, sino que también cantaba o lloraba. Más aún, en las exhibiciones itinerantes realizadas por gitanos en la pared de la iglesia central, donde empezó a aparecer el público indígena y no meramente ladino. Allí:

...se cuenta que estas últimas [las películas] eran anunciadas de pueblo en pueblo con un altavoz ofreciendo a su paso el argumento de la película: “venga usted a la función de la tarde, habrá besos, habrá chingadazos”, decían por todo el pueblo; y como es obvio, nadie podía resistir la tentación, niños y adultos se prepararían a buscar su asiento y a localizar la gran pared blanca o el patio en el que se proyectaría la película (Saavedra, 2000, p.191).

Por su parte, las ritualidades se pueden dividir en el anuncio previo de la película, durante la función y los encuentros posteriores a la misma. Para anunciar las obras se utilizaban dos

técnicas. En la primera, de registro mayoritariamente sonoro, se ubicaba un conjunto de marimba en las principales esquinas del pueblo, que daba a conocer el programa del día; también, posteriormente, se utilizó la grabación de las canciones que estarían en las películas para atraer a mayor público. Del mismo modo, en el registro visual, se ponían carteles, diseñados por los encargados del cine,²⁴ en las esquinas del parque y lugares estratégicos. Finalmente, horas antes de la función, con un embudo se gritaba información sobre la proyección y, posteriormente, se lanzaban “cuetes”, anunciando por fin el comienzo de la misma (García, 2010; Saavedra, 2000; Burguete, 1994).

Vale decir, desde los 30 hasta los 90 el cine era el gran evento de la ciudad, por falta de otras alternativas, pues “en esos tiempos era algo más familiar, por esa escasez de posibilidades, de que no había donde ir. Lo que había siempre era el campo, porque caminabas cinco minutos por cualquier rumbo y ya había campo”, describe Luis Urbina cronista de SCLC (entrevista realizada el 15/09/2022). En la puerta del cine, se le preguntaba a alguno de los encargados si la película estaba buena o no, y este indicaba si había bastante acción o si era “puro argumento”. Don Félix, figura del Cine Las Casas, era el guardián y el censor. Si alguien se pasaba sin pagar, era retirado y amedrentado; si los novios pasaban el tiempo “adecuado” de besos y abrazos, eran separados. “Don Félix apuntaba mentalmente el nombre de los que desde la gayola arrojaban botellas, paletas, envolturas de dulces, pollas y hasta orines” (Burguete, 1994, p.142). La película paraba a la mitad, durante unos minutos, para promover el consumo, y entonces, recuerda Luis Urbina:

Una viejecita, doña Chavelita era la que estaba en la puerta del teatro Zebadúa ofreciendo pan de elote y dos o tres cosas más y en frente había un lugar que se llamaba el salón mundial. En el intermedio todo el mundo se iba a comer chalupas y tacos, y vendían ahí mismo también pulque y aguamiel (entrevista realizada el 15/09/2022).

Al final de la función, afuera del cine se intercambiaban revistas usadas de Kalimán, Chanoc o de Memín Penguín (Suárez, 2022). Algunos espectadores/ras al siguiente día iban al confesionario a expresar que habían visto una película blasfema, o por lo menos así lo describe Francisco Flores en el prólogo del libro sobre el Teatro Zebadúa:

²⁴ Una figura representativa es la del fotógrafo Vicente Kramsky Coello (1929-2010), quien trabajó en el Cine Las Casas, y que diseñaba e ilustraba los carteles de las películas.

Siento con todos los sentidos aquel salobre sabor de la sangre en la boca producto de un “tapabocazo” de un sacerdote iracundo, cuando le platico en confesión que la noche anterior fui al cine “Las casas” a ver la película “Adán y Eva” y oigo como sentencia a mi alma el fuego eterno porque cometí un “pecado mortal” (Flores, en Burguete, 1994, p.V).

2.3 Chiapas como telón de fondo

En la producción audiovisual hecha en Chiapas surgen cuestiones por la representación y la expresión, y al mismo tiempo por el acaparamiento de recursos y equipos para la producción, filmación, circulación y exhibición de las obras cinematográficas. Antes de los noventa, Chiapas apareció como tema o telón de fondo, como lugar ajeno, extraño o exótico del sur del país, donde se encuentra lo otro interno o lo alterno. El dispositivo de esta etapa es la representación de la otredad, a través de la exotización.

Figura 5. Representación de baile chiapaneco en la película *Al son de la marimba*



Fuente: *Al son de la marimba* (1941). Juan Bustillo Oro. México: Televisa.

El gran ejemplo de este momento es la película *Al son de la Marimba* (1941), que intentó retratar el ambiente chiapaneco, pero que fue grabada en Cuernavaca, Morelos, y que, en palabras del director Juan Bustillo Oro:

En el guion quisimos hacer una comedia a la manera de Huapango. Señalamos a Chiapas como escenario. Chiapas nada más idealmente: el presupuesto no alcanzó para trasladarnos hasta allá. Ya fuese en los decorados de Carlos Toussaint, ya en las “locaciones” que hallamos a veinte kilómetros de Cuernavaca, pusimos mucha atención en mantener el ambiente chiapaneco. Y parece que lo conseguimos. Nadie nos puso reparo alguno en ese sentido. En cuanto a mí, mientras filmaba al aire libre, una fiebre de cuarenta grados me puso en un incipiente delirio que me permitió sentirme en el corazón mismo de Chiapas (Bustillo, 1984, citado por García, 2010, p.80).

Lo previamente descrito sucede, de igual manera, en algunas escenas de las películas más representativas como *La rebelión de los colgados* (1954) o *Balún Canán* (1977). Ya fuera por cuestiones presupuestales o por ventajas en la producción, se extendió una mirada folclorista, donde Chiapas aparece como un territorio exótico que puede poner en tela de juicio a la “civilización” (Saavedra, 2000). En diversas ocasiones, incluso, la representación del indígena era protagonizada por mestizos, donde el filme “simplemente recicla la figura del indio ingenuo que la cultura popular ha difundido desde los tiempos del teatro de revista porfiriano [...] Y ni siquiera en su indumentaria evoca al personaje a su etnia” (García, 2010, p.74).

De un mismo modo, como se comentó en el primer apartado de este capítulo, las grabaciones de cine en Chiapas tuvieron fines educativos relacionados con mostrar el *progreso* de la nación. Está, por ejemplo, la película *Viaje de Justo Sierra a Palenque* (1909), ya referida, realizada por la Secretaría de Instrucción Pública, Bellas Artes, en el programa Misioneros en Chiapas, con el fin de mostrar la imagen del progreso y exaltar las obras públicas, pero también para “ilustrar clases de historia patria en La Escuela Nacional Preparatoria de acuerdo a la teoría de la enseñanza ‘objetiva’” (Saavedra, 2000, p.210). Es decir, el audiovisual se usó con fines pedagógicos guiados por una idea de estado-nación, y se vio en el cine la posibilidad de configurar, producir y reproducir una estructura social. En este caso, al tomar a Chiapas como lugar para implementar políticas públicas y culturales relacionadas con la idea de país proveniente de las élites del país, a partir del juego identidad-otredad.

Asimismo, se encuentran los filmes *Expedición arqueológica a Yucatán y Chiapas* (1923) y *Los Bosques de Yucatán y Chiapas* (1923) o *Tierra de Chicle* (1952), elaborados con la finalidad de retratar las costumbres de los habitantes de la región, las características de los indígenas y sus formas productivas. Todo ello, nos lleva a establecer que la representación era exterior; o sea: extranjeros o mexicanos de otros estados llegaban a filmar en Chiapas con el fin de conocer un

otro exótico y distinto, lejano, distante de la búsqueda civilizatoria, caracterizada por referenciarse en el centro y norte del país.

De igual manera, entre la representación y la expresión (como se verá en el siguiente apartado), media el Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). Dentro de sus estrategias estuvo la preservación de información etnográfica mediante el audiovisual, que desencadenaría en los setenta en la creación de Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA). San Cristóbal de Las Casas fue uno de los lugares elegidos para la creación del Centro Coordinador Indígena (CCI) en 1951. El audiovisual tuvo el papel de difundir las labores de los CCI, pero también las afectaciones de obras de infraestructura en pueblos indígenas (Martínez López & Soto Cortés, 2021). Se evidencia, de esta manera, el cine como eje estratégico y político para la preservación de lo indígena y su importancia para el relato nacional.

La obra paradigmática de este periodo fue la película *Raíces* (1954) que, en uno de sus capítulos, filmado en San Juan Chamula, explora la mirada discriminatoria encarnada en la figura de una antropóloga norteamericana que tilda a los habitantes de primitivos e irracionales. Al final, el cura de la comunidad interviene y conversa con la antropóloga, quien, en un destello de “razón”, destruye el libro surgido del trabajo de campo. Desde mi perspectiva, este tipo de cine puede cargar contradicciones y paradojas, puesto que mientras “...pretende dar una visión que refleje la cosmovisión de los indígenas y permita acercarnos a su universo y a su cultura” (Saavedra, 200, p.224), no deja de proyectar, en algunos filmes, una mirada paternalista que entiende a los grupos indígenas netamente como objetos de representación, que están rezagados de la creación y la producción: no son representantes, sino representaciones. En esta línea entrarían otras obras como *Carnaval Chamula* (1959) o *Cascabel* (1976). Del mismo modo, los archivos de Frans Blom y Gertrude Duby o diversos archivos filmicos.

En resumen, los filmes giran alrededor de “una narración chiapaneca donde las personas son chiapanecas, Chiapas como un tema, como un objeto, pero la gente no participa en términos de nada y es pues justamente hasta los 90 que empiezan los procesos formativos”, indica Noé Pineda (entrevista realizada el 23/09/2022), mediador cultural que hace parte de ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C. Procesos que se anotan a continuación.

2.4 1994 - De videoastas a cineastas

La aparición del zapatismo fue uno de los grandes acontecimientos de finales del siglo XX. No solo como nuevo grupo político de incidencia en la escena nacional, sino también como reordenamiento del campo de la representación y de la emergencia de lo posible. En otras palabras: se reconfiguraba el campo de la esperanza y se abrían espacios de trabajo a realizar para actualizar el campo de las experiencias. De tal manera, se desplegó un movimiento estratégico en el campo mediático, representacional y expresivo. La irrupción zapatista coincide con el ocaso de los cines clásicos, como se verá en el siguiente apartado, pero asimismo con el abaratamiento de las herramientas de producción y edición audiovisual, así como la diversificación de la exhibición.

El dispositivo documental es el gran eje que atraviesa este momento, aunque desde diferentes aproximaciones y usos. Dos son las figuras que lo han utilizado: el/la videoasta y el/la cineasta.²⁵ En el centro del debate se encuentra la construcción de autonomías audiovisuales como eje estratégico dentro de la lucha por otro tipo de autonomías; de igual manera, la discusión por la representación y la expresión, por los usos del audiovisual y por la apropiación de los elementos técnicos necesarios para producir un filme, en una búsqueda por democratizar los medios. Esto hace parte de un marco más amplio de creación artística y cultural,²⁶ de la diversificación de organizaciones sociales, del trabajo de mediadores/ras de la sociedad civil y del “boom cultural” de autoras y autores, mayoritariamente indígenas, que convergen principalmente en San Cristóbal de Las Casas. Aquí se marca el punto de emergencia de un circuito de cine alternativo; es decir, hasta la década de los 90 el cine en SCLC se puede enmarcar en la categoría de lo hegemónico; o al menos puede ser caracterizado

²⁵ Es importante nombrar aquí, como antecedente, al cineasta Carlos Martínez Suárez, que tiene algunas obras como: *Oventic: construyendo dignidad* (1996), *No olvidaremos* (1997), *Autonomía bajo amenaza* (2000), por nombrar algunas piezas.

²⁶ Esto es denominado por Hermann Bellinghausen como “El despertar cultural indígena”, lo que propició la creación de un escenario cultural propio que tiene como espacio a SCLC. Se ha afirmado la producción de un corpus literario mayoritariamente Tseltal, Tsolsil, Chol y Zoque; también, la ampliación de círculos fotográficos, de cine, de gastronomía, académicos, entre otros. Para mayor información ver el artículo en: <https://www.jornada.com.mx/notas/2023/01/23/cultura/el-despertar-cultural-indigena-irradia-con-intensidad-en-san-cristobal-de-las-casas/>

por no manifestar ninguna alternativa a las formas del cine promovidas desde el centro del país.

El acontecimiento del zapatismo fue vivido, por ejemplo, por Concepción Suárez (entrevista realizada el 09/09/2022), realizadora audiovisual y mediadora cultural de la sociedad civil, de la siguiente manera:

Creo que el zapatismo transformó la sociedad. Yo tenía 17 años en ese tiempo. Entonces, a nuestra generación joven el mayor regalo que nos dio es que nos mostró que el mundo era más grande del que nos habían dicho, y que teníamos todas las preguntas por hacer, y eso incluyó lo que consumíamos culturalmente, aunque no de manera consciente. Pero ya empezábamos a decir, pues qué chafa la tele, dice muchas mentiras, pues a cuestionar todo eso.

En términos generales, en diversos países de Latinoamérica el desarrollo de tecnologías de producción y reproducción visual y sonora han facilitado su uso con fines alternativos, comunitarios o populares (Zamorano, 2005). La autonomía audiovisual, la democratización de los medios y la expresión son los problemas centrales del dispositivo documental en los altos de Chiapas. Ahora bien, la (auto)representación no debe ser entendida como un ente autónomo en su totalidad; al contrario, está atravesada por intereses y diversas relaciones que, en muchos casos, no son horizontales. En este sentido, la autorrepresentación es un tema de disputas entre lo que pone el estado, las redes de exhibición y producción y los intereses —colectivos o particulares— de mediadores de la sociedad civil indígenas y no indígenas; y la lucha por la expresión y el reconocimiento de los sujetos.

Lo anterior se desarrolla décadas después de la creación de un “vocabulario visual mexicanista” articulado en el contexto posrevolucionario de 1910 (Lerner, 2002, citado por Zamorano, 2005) que buscó la exaltación del pasado y de las glorias de las culturas prehispánicas, negando, al mismo tiempo, la marginación y las desigualdades. Enmarcado en el tema que se trata, aunque a finales de la década de los 80 e inicios de los 90, se desarrolló el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas, propuesto por el INI, en el que se formaron 87 indígenas representantes de 37 organizaciones de todo México (Cusi, 2005). De este modo, se empezó a gestionar el uso del documental como herramienta para la autonomía audiovisual y la emergencia de la figura del

videoasta. Es el caso de Mariano Estrada (entrevista realizada el 12/01/2023), tselal de la región de Palenque, que participó en dichos talleres, y que afirma:

El Instituto Nacional Indigenista tenía un proyecto de transferencia de medios a comunidades y a organizaciones indígenas. Nosotros fuimos invitados a esos talleres de formación donde nos dieron el conocimiento básico de cómo se hace una producción audiovisual; y claro, la invitación llega, pero las organizaciones dijeron “no, no nos sirve eso”. Pero como la situación estaba siendo más frecuente, caímos en cuenta que es un recurso, que puede ser un instrumento para visibilizar y documentar lo que estábamos viviendo en las regiones. Y así es que nosotros participamos no en la primera convocatoria, sino en la tercera convocatoria del taller de transferencia de medios audiovisuales que organizaba el INI y fuimos delegados dos jovencitos, porque dijeron “lo práctico aquí es jovencitos que saben leer o escribir y nosotros de nada va a servir, no sabemos leer, no sabemos escribir, entonces vayan, vayan, ustedes son los indicados”, y así fuimos delegados para tomar ese curso. Un taller intensivo de dos meses, que todavía recuerdo fue en el año 1992.

Lo precedente marca la antesala al surgimiento de múltiples iniciativas de formación y colaboración entre organizaciones no gubernamentales, entes académicos y, en algunas ocasiones, proyectos estatales, en lo que denomino el “boom de los procesos formativos audiovisuales” en SCLC, que se intensificó después del 94,²⁷ y que propiciaron la institucionalidad del dispositivo audiovisual en la ciudad. En otros términos, el cambio del audiovisual y la emergencia de un circuito alternativo se gesta en un contexto de creación de redes colaborativas y de formación en el campo audiovisual.

Ejemplo de lo anterior es la organización ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C, producto del proyecto “The Chiapas Media Project”, en 1998; igualmente, diplomados como “Antropología Visual, Cine y Medios de Comunicación” o “Antropología Visual con Especialidad en Derechos Indígenas”, realizados en el 2000 en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Ciesas-Sureste) y promovido por el Cesmeca-Unicach, la Universidad de Manchester y la Universidad de Florida; el proyecto “Videoastas Indígenas de la Frontera Sur” (2000-2004), mediado por Axel Köhler y Xóchitl Leyva; de igual forma, el proyecto “CCC con patas”, del programa “Imágenes en Movimiento”, promovido

²⁷ En 1989 se realizó el foro *Memoria y visión documental*, por parte de la Cineteca Nacional. Se celebraron los trabajos documentales más reconocidos de la república, y no hubo ninguno de Chiapas (Saavedra, 2000). Lo anterior, muestra los cambios en los procesos de realización y la masificación de documentales en el estado a partir de la década de los noventa.

por el Centro de Capacitación Cinematográfica A.C, que ha realizado talleres de cine documental en Chiapas y Oaxaca; o la relevancia que empezaron a tener áreas de comunicaciones de organizaciones de la sociedad civil, como la Organización Sociedad Civil Las Abejas de Acteal, o Comité de Defensa de la Libertad Indígena Xi'nich, con figuras representativas como las de José Alfredo Jiménez y Mariano Estrada,²⁸ entre muchas otras experiencias y personas.

Figura 6. Formación de ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C



Fuente: Ehécatl Cabrera. *Investigación social y creación audiovisual con herramientas libres*, 2021. Fotografía de ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C

De esta manera, el uso y la apropiación del documental en la figura del videoasta han sido definidos como “prácticas comunicativas otras” (Méndez-Gómez, 2019), “Video-Machete” (Köhler, 2004) o como “documento de memorias” (Saavedra, 2000), entre otras denominaciones. Los procesos tuvieron la característica general de formar comunicadores²⁹ que, luego de la participación, volvieran a sus pueblos y utilizaran el video como herramienta

²⁸ Ver, por ejemplo, el texto de Delmar Méndez-Gómez (2018): *Estrategia audiovisual de comunicación política en la Selva en Chiapas: la experiencia de los comunicadores tseltales Mariano Estrada y Arturo Pérez*. En: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272018000100056

²⁹ Algunas obras representativas son: *La marcha Xi'nich* (1992), de Mariano Estrada; *Vientos de esperanza* (2000), *La cumbre sagrada* (2003), *Rostro de la historia indígena* (2004), *Viejo Velasco: la buella de la injusticia agraria* (2007), de Mariano Estrada y Arturo Pérez; *K'evnjel ta jteklum. Canción de nuestra tierra* (2004), de Pedro Daniel López; *Acteal, 10 años de impunidad y ¿Cuántos más?* (2007), de José Alfredo Jiménez, entre otras obras.

de memoria, como medio de construcción de saberes colectivos y como posibilidad de denunciar atropellos contra los derechos humanos. Por ejemplo, Concepción Suárez indica:

La intención primera era que pudieran saber manejar muy bien las cámaras para que capturaran las violaciones a derechos humanos, entonces pudieran tener evidencia de que entró el ejército, quemaron acá, robaron allá, ¿no?, este era el primer impulso. Pero cada vez más va creciendo la inquietud de hacerlo instrumento de memoria y entonces se van grabando ya otras cosas que no son para el público, que son de consumo interno, porque es para que la comunidad tenga el recuerdo, para que tengan el documento de memoria histórica, de memoria colectiva, y van acumulando de fiestas, de nombramientos de cargos, así. Con el tiempo, el otro salto es el de entender la producción audiovisual como parte de la construcción de autonomía y la empiezan a utilizar como herramienta pedagógica y formativa (entrevista realizada el 09/09/2022).

Lo anterior se evidencia en el texto “Producción videográfica y escrita en co-labor. Un camino donde se encuentran y comparten conocimientos”, escrito por José Alfredo Jiménez y Axel Köhler (2012), quienes participaron en diversas iniciativas de formación.³⁰ Ambos autores describen la apropiación por parte de organizaciones indígenas del video como estrategia mediática realizada en co-labor. La metáfora que utilizan es “sembrar medios de comunicación propios”. Es decir, dentro de elaboración audiovisual se propuso la participación activa, mediante la distribución colectiva del proceso. Más allá de solamente representar las actividades de los sujetos, se buscaba su participación activa en la producción y creación de piezas audiovisuales que respondieran a sus propias búsquedas y luchas.

En consecuencia, los usos del dispositivo documental se han desarrollado como: documento de memoria, video-denuncia, y como medio de construcción de saberes colectivos. Se habla de “la necesidad de hacer documentales”, para que las grabaciones perduren y se conviertan en documentos de memoria (Saavedra, 2000); asimismo, de la comunicación convertida en instrumento para fortalecer la autonomía y la construcción de saberes colectivos; y, adicionalmente, como fortalecimiento de las organizaciones sociales que vieron en el video la posibilidad de luchar por los espacios mediáticos y de representación, y potenciar, así, las

³⁰ Cecilia Monroy comparte: “El famoso diplomado de Axel y Xóchitl. Entonces vine, duraba tres meses de septiembre a diciembre y fue muy interesante. Había como dos niveles, así le llamaban. Uno más de discusión de la antropología visual, y otro para personas que no sabían usar nada las cámaras y eran como principiantes y venían mucho de organizaciones, muchos indígenas. Entonces de pronto había un grupo de jóvenes entusiastas que estábamos un poco en medio de los dos niveles porque sí sabíamos ya hacer algo de video, no éramos académicos, pero tampoco éramos principiantes, entonces a nosotros nos pusieron como asesores de los que estaban empezando” (entrevista realizada el 12/09/2022).

luchas de los pueblos y su expresividad. Esto lo manifiesta Ana María Vázquez, realizadora audiovisual de Chenalhó, hablante de la lengua tsotsil, al responder sobre sus motivaciones para estudiar comunicación y cine:

Empecé a ver documentales producidos por personas externas y entonces dije: “esto no pasa, esto es mentira, no vivimos así, el hecho de que haya alguien que lo haya hecho así no significa que así somos todos”. Entonces empecé a cuestionar y a darme cuenta que gran parte de lo que tenían producido era como folclorizar la cultura y yo dije “¡No!, hay cosas que no están sacando” y fue ahí donde empecé a cuestionar (entrevista realizada el 12/01/2023).

Lo anterior da pie a tejer las transformaciones del *sensorium* y de las *tecnicidades* que se produjeron con los procesos pedagógicos. Con la llegada de nuevas tecnologías que permitían filmar, posteriormente editar y finalmente exhibir, las tecnicidades que se gestan no son solamente las del acercamiento o las de la ruptura del aura de los objetos artísticos, como las describió Walter Benjamin en el siglo XX. En cambio, ya no es un acercamiento pasivo de un observador/a, sino que el espectador/a toma la cámara en sus manos y la convierte en herramienta de auto(representación). En otras palabras, con el dispositivo documental se ponen en tela de juicio a las representaciones exteriores y se enfatiza en la expresión y en las autonomías audiovisuales con una perspectiva de autoafirmación y en algunas ocasiones de denuncia pública a partir de la voz y la imagen propia. La producción no solamente viene del centro de México, puesto que la circulación audiovisual permite la creación de relatos en los lugares antes tomados solamente como telones de fondo de sujetos con identidades esencializadas.³¹ También, se propició la expansión y posibilidad de producir más narrativas, a través de la puesta en común de la técnica audiovisual.

Para que estas transformaciones fueran posibles diversos cambios tecnológicos debieron suceder como correlato histórico, especialmente el abaratamiento de equipos y la posibilidad de que más personas pudieran adquirir y utilizar aparatos técnicos para la elaboración audiovisual (hoy en día expandido por el uso de celulares). En tal caso, indica Noé Pineda:

³¹ Ahora bien, es importante mencionar que lógicas que reproducen la exotización, folclorización o extractivismo no han desaparecido, no solo en procesos audiovisuales, sino también en proyectos turísticos, mercantiles, entre otros.

Fue un proceso larguísimo, pues esta es otra generación que ya pasó del *minicassette*, inmediatamente a la tarjeta digital, y de la tarjeta digital pasaron inmediatamente a las *Smartphone*. Entonces, es banda que aunque no quieras practican, practican, practican todo el tiempo, y lo que nosotros decimos es practiquen, graben y editen, que no era tan fácil y ahora tenemos esa facilidad que nos da la tecnología, permite también tener otras experiencias (entrevista realizada el 23/09/2022).

Esto es, con la revolución de las tecnologías de la información y de la comunicación, la globalización y la entrada de lo digital se modificaron los modos de llevar, montar, producir o exhibir películas. Hubo un abaratamiento de las herramientas audiovisuales y la accesibilidad a otros recursos de filmación y proyección que permitieron propiciar cada vez mayor cantidad de películas, de manera más ágil y rápida.³²

Con todo, ¿el video indígena debe entenderse como una entidad homogénea con características predefinidas basadas en la etnicidad de sus realizadores/ras o la presunción de que todo video indígena debe ser, a priori, participativo? Esta pregunta es un eje central en la producción documental en San Cristóbal de Las Casas. Por ejemplo, para Sarelly Martínez y Saira Coutiño (2019):

El documentalista indígena busca crear espacios de experiencias compartidas. Escucha, por eso, las críticas y comentarios que se emiten en las primeras exhibiciones dentro de la comunidad. Piensa en la colaboración como el elemento que engloba ese flujo de conocimientos cuyos trozos se reúnen para ser compartido (Martínez y Coutiño, 2019, p.52).

Sin desestimar la lucha y resignificación presentes en la apropiación y desarrollo de las técnicas del video, desde mi perspectiva no se debe establecer el video indígena como una totalidad con unos deberes morales y sociales instaurados de antemano, pues se podría caer en predefiniciones ontológicas que englobarían este tipo de videos en un marco esencialista que, paradójicamente, anularía la posibilidad de agencia representacional y creativa de los sujetos.

³² “Ahí en el 2006, más o menos, al final ya tenemos muchas cosas digitales, donde está el minicassette, donde las producciones ya tienen DVD. Entonces llevar películas, montar películas, montar proyecciones es mucho más ágil que antes. Me acuerdo mucho de esta primera muestra de cine documental de *Contra el Silencio*, que nos manda una caja de VSH, que es una caja grande. Y la segunda que ya son DVD ya es una cajita; pues nosotros ya la podemos mover más fácil, sin la pinche cajota de huevo grandota. Luego se te atoraban las cintas y quedábamos hasta la madre, comprometidos con el festival. Pero eso empieza también a facilitar mucho la posibilidad de proyectar. Estos avances tecnológicos no hay que perderlos de vista porque son piezas clave tanto la accesibilidad para los recursos de filmación como los recursos de proyección” (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

Este debate es posible por la propagación de relatos que dignifican a los sujetos en su historia singular, lo cual es propiciado, como se indicó anteriormente, por la transformación tecnológica y la posibilidad de adquirir equipos.

En el debate anterior entraría precisamente la figura del cineasta, puesto que en el caso de los altos de Chiapas el *boom* cinematográfico es de sujetos provenientes de distintas comunidades. Es un tema polémico, donde se pueden encontrar posiciones como:

Y eso funda todo lo que ahorita está sucediendo que el cineasta ya no reconoce sus vínculos; o sea ya todos los cineastas actuales son *self made*, yo estudié, yo me formé, yo me dediqué a saber esto y ya gracias a esto yo me puedo ganar estos premios, o sea ya son cineastas (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

Y que el cine respondiera tanto a necesidades colectivas como a necesidades individuales. Tiene que haber de todo, tenemos que producir cine. O sea, ya luego nos podemos enfocar en dirigir las baterías hacia temas específicos o asuntos concretos, pero el paso uno es que la gente tiene que saber hacerlo. No podemos decirle solo puedes hacer cine de denuncia derivado de una asamblea de una comunidad; o sea, tú tienes que aprender a hacer cine y luego también al mismo tiempo trabajar la importancia del audiovisual en la construcción de cultural de lo que sea (Leonardo Toledo, entrevista realizada el 08/09/2022).

La transformación y emergencia del cineasta en Chiapas se gestó, de igual manera, mediada por diversas iniciativas civiles, comunitarias, independientes, sociales e institucionales. Las primeras iniciativas fueron procesos encaminados al adiestramiento especializado en realización cinematográfica; las segundas, el surgimiento y proliferación de los festivales de cine, no sólo en Chiapas, sino en todo México como, por ejemplo: Ambulante Gira de Documentales, desde 2005; Festival Internacional de Cine de Morelia, desde 2003; o Contra el Silencio Todas las Voces, desde el 2000. Finalmente, programas estatales federales y nacionales con el objetivo de brindar estímulos a proyectos audiovisuales o artísticos.³³ Ahora bien, los festivales de cine han sido usados de diversos modos, tanto para ampliar el espectro de visibilidad de los reclamos de las organizaciones como para propiciar notoriedad y autoría de la obra cinematográfica. Por ejemplo, Francisco Vázquez, representante de ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C, indica que:

³³ Ejemplo de ello es el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) o el Estímulo a la Creación Audiovisual en México y Centroamérica para comunidades Indígenas y Afrodescendientes (ECAMC).

Nuestro papel fue el de la distribución al exterior, llevando las películas a festivales, a giras promovidas por grupos de solidaridad, a conferencias en universidades promovidas por científicos sociales o también militantes dentro de las universidades. Fueron estrategias que utilizamos para diversificar el público al que podíamos llegar. Digamos que el ambiente natural de estas películas o es la antropología visual, o son los círculos de militancia política, de solidaridad y demás, el internacionalismo. Entonces, lo proponen también buscando otro tipo de audiencia, sobre todo con propósito de que los materiales no se queden encasillados en un espacio casi prohibitivo para otros públicos, que son los espacios de cine indígena (entrevista realizada el 23/11/2022).

Dentro de las iniciativas más importantes en la gestación de la nueva figura estuvieron: el proyecto “CCC con patas”, del programa “Imágenes en Movimiento”, promovido por el Centro de Capacitación Cinematográfica A.C.; la Escuela de Cine y Video Indígena Mundos Inéditos; la Escuela Documental de San Cristóbal de Las Casas; o la organización Ambulante, entre otros. Ambulante es un proyecto que ilustra la manera en que se gestó la formación y los cambios que operaron en el mismo. Su objetivo es promover ámbitos de encuentro y acción colectiva por medio del audiovisual como herramienta transformativa. Fue fundada en 2005 por Gael García, Diego Luna y Elena Fortes (Ambulante.org, 2022). Dentro de sus iniciativas más destacadas están: “Ambulante Gira de Documentales”, a modo de festival de cine que recorre diferentes puntos de la república; y “Ambulante Más Allá”, como escuela formativa enfocada en la producción documental. En SCLC estuvieron ambas iniciativas. Así lo describe Cecilia Monroy (entrevista realizada el 12/09/2022), quien participó del mismo:

Llegó Ambulante como festival y era todo un evento. O sea, todo el mundo iba. Todos estos públicos iban, las salas se llenaban; en algún momento dijeron que era el estado donde más público asistía a los eventos en promedio. Pero dejó de recibir apoyos estatales o municipales y ya no vino. Después se hizo esa iniciativa de “Ambulante más Allá” y yo participé en la primera generación como asesora. Claro que hubo un cambio porque fue un proceso largo de formación, con maestros chidos, comprometidos. Había acceso al equipo, había dinero para producir y sobre todo mucho trabajo; o sea fue como muchas asesorías, además de los módulos. Había mucho seguimiento y mucho apoyo de parte de los maestros y del equipo que hacía Ambulante. Entonces, digamos que fueron proyectos más a profundidad, y como estéticamente a un nivel más profesional, por así decirlo.

De esta manera, los festivales de cine imponen una lógica marcada por la especialización y la autoría, que empieza a intensificar a finales del siglo XX y en la primera década del siglo XXI. Por tal razón, “Ambulante lo que tiene, lo que hace y lo que provoca también, es el boom de los festivales, hay un boom enorme del festival”, expresa Noé Pineda (entrevista realizada el

23/09/2022). Y lo que producen las escuelas en conjunto con los festivales, a diferencia de los procesos anteriores, es la creación de un círculo completo que integra formación, producción, recursos para la distribución y festivales para la exhibición. Las películas empiezan a circular en distintas partes del país y, en algunas ocasiones, en festivales de otras partes del mundo. Ejemplo de lo anterior es el Festival Internacional de Cine de Morelia, enfocado en el cine de autor y en producciones con circulación global, donde se genera interés por las producciones documentales chiapanecas.

Sin embargo, las iniciativas formativas de Ambulante o del “CCC con Patas” en Chiapas no se mantuvieron en el tiempo; promovieron la manipulación de herramientas técnicas en el campo audiovisual, pero no dejaron capacidad instalada para futuras producciones: “Ambulante o CCC eran formaciones que venían y se iban. Como decían ellos: venían con un equipo y luego lo que aprendiste te lo grabas de memoria y, si algún día te topas con una cámara, practicas. Creo que era la desventaja, por lo menos a mí me tocó que ya tengo acceso al equipo”, expresa Ana María Vázquez (entrevista realizada el 12/01/2023).

Allí, se posicionan los proyectos de la Red de Documentalistas y la Red de Foros alternativos de Proyección, pero es con el proyecto de Terra Nostra Films, creado en 2009 por Daniela Contreras y Nicolás Defossé y, asimismo, con el Foro Cultural Independiente Kinoki y el Festival Ocote: Miradas Encendidas, donde aparece una continuidad de las iniciativas de formación y de la circulación de las obras documentales. Terra Nostra Films se une con la Escuela de Cine Documental de San Cristóbal de Las Casas y busca participar en la construcción de una comunidad cinematográfica en la ciudad (Terra Nostra Films, 03 de agosto de 2022). Allí, dice Noé Pineda, “aparecen Daniela y Nicolás que empiezan a convocar a la banda de juntémonos, a ver dónde estamos, qué están haciendo y ahí se gestó el diplomado” (entrevista realizada el 23/09/2022). Diplomado que bebe de la lógica de crear un círculo cinematográfico completo especializado en la creación de documental y de la circulación de las obras en festivales cinematográficos.³⁴

³⁴ Algunas obras representativas de este momento son: *Mamá* (2022), de Xun Sero; *Negra* (2020), de Medhin Tewolde; *Tote_Abuelo* (2019), de María Sojob; *VAYCHILETIK (SUEÑOS)* (2021), de Juan Javier Pérez, entre otras obras.

Paralelamente a lo anterior, también se suman instituciones de educación superior enfocadas en la formación en comunicación, caso ilustrativo el de la carrera de Comunicación Intercultural, de la Universidad Intercultural de Chiapas, que se desarrolla desde el 2005. Ha sido una mediación institucional y formativa, de la cual han salido varios de los cineastas y comunicadores que conforman actualmente el circuito de cine de la ciudad y del estado, algunos de ellos y ellas premiadas, con obras en festivales nacionales e internacionales.

Es importante resaltar que el cineasta no desplaza en su totalidad al videoasta. Al contrario, persiste el debate en torno a los usos sociales del audiovisual. Entre los temas de fondo se encuentra si el audiovisual debe responder a necesidades colectivas o individuales. Adicionalmente, aparece la pregunta sobre la recepción de la obra audiovisual. En la primera figura, la obra se realiza de manera colectiva, en muchos casos sin reconocimientos individuales; mientras que los festivales generan otras dinámicas, donde es necesaria una ficha técnica que enliste a los responsables de la dirección, edición, sonido, entre otros (Ver apartados 4.5 y 4.6). Es decir, como me compartió Noé Pineda (entrevista realizada el 23/09/2022):

Los festivales empiezan a generar una dinámica y una conversación sobre a quién pertenecen las películas. O sea, son los festivales de cine nuestro objetivo, queremos crear cineastas o no queremos crear cineastas o también de si los procesos de formación son para registrar sus pueblos, para documentar, para reflexionar.

Y aquí se debe hablar de los cambios de socialidad en torno al consumo de documentales en el estado federativo y en San Cristóbal que respondieron en doble vía: se presenta la proliferación y la posibilidad de que las obras se consuman internamente, dentro de los circuitos alternativos de cine del estado o en los pueblos y comunidades; pero de igual modo, la circulación de obras a lo largo del país y, en algunas ocasiones, internacionalmente por medio de festivales de cine y la búsqueda de ampliación de los públicos.

Para finalizar este apartado podemos subrayar como la figura de cineasta responde a una formación de mayor profesionalización en el uso de la técnica, el lenguaje cinematográfico y en la construcción de la narrativa; muchos de estos sujetos pasaron por diversas escuelas, universidades, talleres, entre otros. En el centro de la cuestión está la noción de autoría, pues su obra adquiere dicho carácter. Existen unos agentes externos y un círculo más amplio que no

se reduce a la filmación y la exhibición, sino a la entrada en circuitos cinematográficos nacionales e internacionales marcados por la lógica del festival de cine. Se evidencia la emergencia del autor/autora como nodo de articulación del dispositivo audiovisual.

2.5 Cine como centro cultural

Para finalizar este capítulo es importante analizar con mayor énfasis lo que pasa en las últimas dos décadas en SCLC en los espacios dedicados a la circulación audiovisual, que gestaría el actual circuito cultural alternativo. Estos lugares se caracterizan, en mayor medida, por no ser únicamente exhibidores de cine, sino espacios de mediación cultural, insertos en el debate por lo público, lo privado, la participación y la expresión; en ellos confluyen la música, oferta gastronómica, proyectos académicos, procesos formativos, radios, entre otros. El lugar actual con mayor reconocimiento es el Foro Cultural Independiente Kinoki. Asimismo, se encuentran iniciativas como El Paliacate Espacio Cultural, el Festival Ocote: Miradas Encendidas, Terra Nostra Films, ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C., entre otros.³⁵

Al final del siglo XX el ingreso de tecnologías del video, la televisión, el VHS, la digitalidad y posteriormente el internet transformaron radicalmente al cine a lo largo del globo. Todo ello en un marco de recomposición cultural donde el audiovisual, en su mezcla entre visualidad, tecnicidad e imaginaria, se convierte en zona estratégica de batalla cultural. En primer lugar, por la hegemonía del audiovisual que empezó a configurarse en los años noventa y que persiste hasta la actualidad. En segundo lugar, por la crisis de la identidad de los medios, la reestructuración institucional y las luchas de las “masas populares” por el derecho a expresarse y contar sus historias. Esto es, la visualidad electrónica forma parte, a su vez, de la visibilidad cultural; se presenta, así, un paso de la ciudad letrada a la ciudad comunicacional (Martín-Barbero & Rey, 1999, pp.10, 11 y 12).

³⁵ Al momento de realizar la tesis se abrió Sendas, un nuevo espacio con las mismas características descritas en el apartado. No obstante, por su novedad no fue incluido en la reflexión. De igual manera, es importante mencionar a Cine Bolomchon, que realiza proyecciones de cine itinerante en distintas partes de Chiapas.

Dicha crisis en los cines “clásicos”, caracterizados por pertenecer a familias, asociaciones o individuos particulares, se expresa en SCLC en el cierre de Cinemas Santa Clara, propiedad de la familia Pedrero. Esta transformación no responde netamente a la competencia entre video, televisión o cine, sino a la recomposición del mercado y del consumo cultural. De tal manera que, “...en la mayoría de países latinoamericanos, durante la década de los 80 bajaron como promedio un 50 por ciento el número y la asistencia de los espectadores” (García-Canclini, 1994, p.13). Dicha transformación ocurrió en diversos países, y representó para México la disminución de espectadores en las salas de cine de 197 a 62 millones (Martín-Barbero & Rey, 1999).

Aunado a la recomposición de los modos de consumo, se desarrolla el auge de grandes emporios dedicados a la industria del cine encarnados en el duopolio Cinépolis-Cinemex,³⁶ donde se transfiguran, de igual manera, las lógicas de distribución y adquisición de cintas de estreno nacionales e internacionales. En términos generales, el incremento de videoclubs y de dichos emporios generó que el consumo de cine pasara de ser mayoritariamente público, a centrarse en el espacio doméstico y privado.

Los Cinemas Santa Clara los describe coloridamente Leonardo Toledo de la siguiente manera:

...Algo llamado pomposamente “Cinemas Santa Clara”, que una o dos veces al año proyectaba algo digno de verse. El problema era que si no se juntaban al menos 15 personas, se cancelaba la función. Varias veces estuve ahí formado esperando a esos 15. Varias veces nos retiramos catorce personas frustradas. Alguna vez lo logramos, luego de convocar a todas las bases cinéfilas. Una vez adentro había que lidiar con ratas, pisos pegajosos y butacas rotas. Tanto nos gustaba el cine y tanto nos hacía sufrir (Leonardo Toledo, 06 de mayo de 2019, pár.1).

Sin embargo, al cierre de los cines, los cambios tecnológicos permitieron la entrada de tecnologías como el VHS y el CD, los videocentros, los videoclubs y, posteriormente, la creación de nuevos espacios para vivir y consumir el cine. Es decir, los cambios tecnológicos, la recomposición cultural y la transformación de los consumos culturales, aunado a la

³⁶ En México Cinemex cuenta con 351 complejos de cine, mientras que Cinépolis con 871.

hegemonía de los productos audiovisuales, permitieron la creación de un circuito alternativo de cine.

Por lo tanto, el dispositivo que marca las últimas dos décadas del cine en SCLC es el espacio de mediación cultural, caracterizado por una búsqueda de la independencia en cuanto a los contenidos exhibidos y a las ganancias económicas, y a la no dependencia total de otras instituciones; también, a la lucha por la creación de espacios públicos para la participación y la posibilidad de hablar y expresarse. Dicho con otras palabras, se expresa una tensión entre lo público y lo privado³⁷, donde lo audiovisual se convierte en campo de batalla cultural entre las grandes industrias culturales, lógicas comerciales y grandes conglomerados mediáticos y, por el otro lado, iniciativas de la sociedad civil, organizaciones sociales, agentes culturales y otro tipo de institucionalidades que cuestionan sus consumos culturales y la circulación de obras audiovisuales, lo que convergería en el concepto transversal de políticas culturales de a pie.

Las transformaciones en las tecnicidades e institucionalidades son los ejes que posibilitan al cine como punto de intermediación cultural. Con la entrada de la televisión, la creación de videocentros y posteriormente el cambio de lo analógico a lo digital, los productos audiovisuales pasan del gran teatro o de la gran sala de cine al ámbito doméstico. A la experiencia marcada por el encuentro, por una agenda previamente definida, y unas lógicas de llegada, consumo y partida de la sala de cine, se desenvuelven otros modos de relacionamiento con el audiovisual. Ahora, todo un catálogo variado se presenta a la mirada del/la espectador/a, que si tiene los recursos necesarios puede alquilar una cinta, o varias, y mirarla solo/a o con un grupo de personas reducido en comparación a las grandes salas. Puede pausar, regresar, quitar la cinta o repetirla según sus intenciones. Entonces, el cambio de las tecnicidades está marcado por la transformación del consumo y del uso del audiovisual: emerge todo un nuevo mercado cultural. De este modo, indica Noé Pineda:

A partir de la venta y préstamo de películas en VHS que era lo principal, había un videocentro en el centro de la ciudad y uno y otros pequeñitos, que básicamente eran

³⁷ Este debate lo retomo en el apartado 3.3.1 *Socialidad y ciudadanía*. La diferenciación público-privado se basa en la comunicación y visibilización de temas, en un entorno de participación no reducido a la representación vía voto o partido político. Al espacio privado, según Martín-Barbero y Rey (1999), llegan aquellos temas que socialmente han sido vetados a la oscuridad.

blockbusters y porno; el del Barrio de Mexicanos tenía su sección porno³⁸ que era como la mitad de su sala. Para mí y supongo que para mucha gente, era muy importante el videocentro San Francisco, tenía digamos la mejor oferta de películas. Eso era lo único que había, todo lo demás arranca ahí (entrevista realizada el 23/09/2022).

Aunque el cine entra al espacio doméstico y diversas salas de cine cierran en todo el estado nacional, se crearon distintas iniciativas que vieron en el videoclub la posibilidad de juntarse y consumir otro tipo de contenidos. En los años noventa y los dos mil se vivió la expansión del cineclubismo y de los videocentros. Emergieron experiencias como La Ventana, El Puente Cinema, proyecciones en La Casa de las Imágenes, El Cine Club en el Café Bar Revolución, proyecciones en el barrio El Cerrillo, entre otros, y encuentros de exhibición en universidades como en El Colegio de la Frontera Sur (Ecosur), o en la Universidad Autónoma de Chiapas (Unach). Es decir, la posibilidad de otras formas de estar juntos mediadas por la obra fílmica.

Y de allí, se transforma igualmente la institucionalidad de estos nuevos espacios. En el cine se evidencian procesos de globalización, que por un lado desarrollan lógicas de acaparamiento de la distribución audiovisual³⁹ en grandes consorcios de exhibición de cine (duopolio Cinemex-Cinépolis); pero, por otro lado, emergen modos alternos de producción, circulación y consumo del audiovisual, en los que se crean nuevas propuestas como las mencionadas hasta el momento. Al contrario de estos grandes emporios económicos, la elección del contenido responde a la intención de crear espacios colectivos y públicos marcados por la ampliación de la oferta audiovisual, no solamente proveniente de la gran industria norteamericana o del centro del país. Por ejemplo, Concepción Suárez (entrevista realizada el 09/09/2022), expresa que “no había más conocimiento del cine y a través de El

³⁸ La circulación de cine porno sigue siendo parte de la oferta audiovisual en SCLC, especialmente en puestos nocturnos del Mercado Municipal José Castillo Tielmans, que también se especializa en géneros como los de acción o terror.

³⁹ “Bueno los cines están en declive por la globalización, por esta lógica en la que se mueve el mercado cinematográfico, la industria, y la distribución. Se comienza a concentrar una serie de películas de grandes consorcios multinacionales, norteamericanos, y mexicanos en los que empiezan a cerrar filas en cuanto al alquiler de películas. O sea, hay toda una dinámica para reventar las salas de producción particulares y dar entrada a los consorcios. Pero acá en México también se firma el tratado de libre comercio, que sí fue muy importante en las dinámicas de las salas de cine que vienen en declive en los años 80, en los 90. Entran en una franca imposibilidad de pagar las películas de estreno. Pues muchas de las salas que eran particulares en los estados, en las ciudades pequeñas, pues no podían competir con las corporaciones que empezaban en ese entonces. Cinépolis, Cinemex empiezan a producir sus dinámicas de concentración de proyección. Al no poder competir en costo beneficio, pues fueron decayendo las salas y Santa Clara está en este proceso” (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

Puente empiezan a llegar estas primeras muestras internacionales de cine, pues un montón de jóvenes pudimos ver *El Decálogo*, las de Win Wenders, Bertolucci, Drácula.”

De igual manera, otro de los elementos que buscan erigirse en los nuevos espacios es la noción de independencia. En sus inicios estos lugares, y posteriormente con la entrada del Foro Cultural Independiente Kinoki en sus primeros años y con la del Paliacate Espacio Cultural, se obvia la relación con las distribuidoras y las lógicas que quebraron a los otros cines. Al contrario, el alquiler de cintas, no solo de SCLC, sino de otras partes del estado y del país, se dio sin entrar en las formas de distribución o pago por los derechos de exhibición. De tal manera, se produce un discurso sobre la independencia en cuanto a los contenidos y al consumo, pero también, en la mayoría de los casos, a recibir apoyos o ayudas estatales.

De este modo, el dispositivo de la mediación cultural se expresa en la multiplicidad de ofertas que se presentan en estos lugares. La circulación audiovisual es un elemento más que se une a iniciativas formativas, a lugares con oferta gastronómica variada, diálogos académicos, música, baile, teatro, conversatorios de organizaciones de la sociedad civil, entre otros. De allí que, “en estos 15 años Kinoki ha concentrado más actividades culturales que la Casa de la Cultura o cualquier otro recinto público o privado” (Toledo, 06 de mayo de 2019, p.4).

Estos lugares se convierten en áreas de diálogo, participación o debate sobre diversidad de temas que se producen a partir de una agenda cultural marcada por las noticias del momento, o por los grandes eventos o problemáticas de Chiapas, bajo unas lógicas, en la mayoría de los casos, alternativas o independientes a la exhibición de cine comercial. Pero, asimismo, caracterizada por la entrada de organizaciones de la sociedad civil que se unen a los nodos culturales de la ciudad. En el caso de San Cristóbal desde que se abrió Cinépolis en 2005,⁴⁰ hay una marcada diferencia entre los cines comerciales y las iniciativas que toman como

⁴⁰ En 1996 se instala en la capital de Chiapas Cinemark, lo que actualmente se conoce como Cinemex. Mientras que Cinépolis aparece posterior al 2000 con: Cinépolis Plaza Las Américas Tuxtla (2002), Cinépolis Polyforum Tuxtla (2004), Cinépolis San Cristóbal (2005), Cinépolis Galería Tapachula (2009) y Cinépolis Plaza las Flores Comitán (2010). También aparecen: CineStars Ocosingo, Cinépolis Tapachula, Cinemex Tapachula, Cinépolis Plaza las Flores Tonalá, Cinemex Galerías Tuxtla, Cinépolis Plaza Mirador Tuxtla, Cinemex Ambar Fashion Mall Platino Tuxtla y Cinépolis Plaza Las Flores Villaflores.

punto de batalla su propia independencia.⁴¹ Así lo describe Pía Quintana, encargada de la programación del Foro Cultural Independiente Kinoki:

Llega la pandemia y nos sumamos a una red de salas independientes, que usualmente suelen llamarse alternativas; pero cuando estábamos en estas pláticas decidimos que no somos la alternativa al cine mexicano; al contrario, somos la opción del cine mexicano. El cine mexicano opera en las salas independientes, entonces decidimos posicionarnos como salas independientes (Pía Quintana, entrevista realizada el 27/09/2022).

Es el caso del Foro Cultural Independiente Kinoki que pasó de ser un proyecto itinerante para establecerse en un lugar fijo; luego a estar en una casa grande y, finalmente, a adecuarse en su sitio actual.⁴² Edith Domínguez, gestora de la idea, expresa:

De repente a mí se me ocurren grandes ideas, a veces las dejo pasar, a veces las escribo, a veces no me hago caso y a veces me hago caso. Y en esas grandes ideas dije: voy a llevar cine de 16 milímetros. A mostrar cine, no video proyección, porque todas estas salas que te digo eran de proyección de video, a excepción del cine Santa Clara. Todo lo demás era video, o sea, no era lo mismo que tú supieras manejar una cámara de cine a que tú supieras manejar una de video, son técnicas diferentes. Y entonces dije bueno yo también creo que hay diferencia entre una foto análoga y una foto digital, entre una película celuloide y una cinta magnética. Creo que hay diferencias como las de un óleo y una acuarela. No es una mejor que la otra, son diferentes técnicas, tienen diferentes maneras de ver cómo queda plasmado. Sí creo que la recepción es diferente, que la experiencia es diferente, entonces dije hay que llevarles una 16 mm, pero resultó complicado porque a los lugares donde yo quería ir no había luz, o había otras necesidades antes que ver cinecitos (Edith Domínguez, entrevista realizada el 04/11/2022).

Kinoki significa “cine-ojo” y es una iniciativa que nace en Rusia a finales de 1919 de la mano de Dziga Vertov y su esposa Elizabeth Svilova. Formaron un grupo que estaba en contra del cine de ficción, que llamaron cine mentira, y produjeron documentales de corte vanguardista en distintas partes de Rusia. El grupo se autodenominó “los kinokis”.⁴³ De allí, en conversación con Edith Domínguez (entrevista realizada el 04/11/2022), grupos de personas

⁴¹ La discusión por la independencia también se inscribe en la oferta gastronómica. En los cines tradicionales de la ciudad se ofrecían tamales, chalupas, tacos dorados, chocolate, entre otros. Con la entrada de Cinépolis y también en consumos domésticos se evidencia el ingreso de las palomitas y de bebidas gaseosas. La oferta de los nuevos lugares presenta mayor variedad de consumo.

⁴² Actualmente se encuentra en la zona centro, en el Andador Guadalupano, por la calle Benito Juárez. Al frente del foro cultural se encuentra Beto Domínguez.

⁴³ Para mayor información ver el artículo Un repaso a la historia: Dziga Vertov y el cine-ojo, de David Rezka (2013), en: <https://taiarts.com/blog/un-repaso-a-la-historia-dziga-vertov-y-el-cine-ojo/>

que replicaron el modelo empezaron a realizar la labor de cine social e itinerante a lo largo de vastos territorios. A Chiapas llegaron, precisamente, algunos de estos grupos y personas, que grababan y hacían proyecciones desde Guatemala, subiendo por Chiapas. Así toma su nombre el foro, que pasó de la itinerancia a establecerse en un lugar específico, pero con la lógica de mostrar los documentales hechos en el estado y en la república.

De manera similar, se encuentra el Paliacate Espacio Cultural, que inicia labores en el 2010, y que busca desarrollar actividades culturales, para el encuentro y la socialización. Se basa en la autogestión y en la presentación de diferentes eventos casi todos los días de la semana (Lechón, 2015). Es decir, como se comentó con anterioridad, estos espacios empiezan a emerger como centros de encuentro y de consumo cultural.

Ahora bien, ¿quiénes son los públicos o las audiencias que circulan por estos espacios y que hacen parte del circuito de consumo? Las entrevistas y los registros en mis diarios de campo coinciden en que los públicos que van a estos lugares son en su mayoría integrantes y agentes culturales pertenecientes a organizaciones de la sociedad civil, algunos estudiantes de las universidades de la ciudad, personas provenientes de otros estados que se establecen en SCLC por periodos largos de tiempo y, en algunos casos, turistas nacionales y extranjeros. Esto da cuenta de la transformación en las socialidades, pero del mismo modo de la reconfiguración de la cotidianidad y de los nodos de cultura en San Cristóbal; asimismo, de la alteración que sufre la ciudad después la emergencia de la “ciudad zapatista”, la “ciudad mágica” o la “ciudad multicultural.”

Lo anterior, entraña la recomposición de los modos de habitar la ciudad y sus consumos culturales, que repercuten a la vez en las formas de la ciudadanía.⁴⁴ Con la creación de dichos espacios el consumo de cintas chiapanecas se propicia en la misma federación. Con los festivales de cine en otras zonas del país los consumos eran externos, pero estos lugares permiten ver y dialogar sobre las cintas de realizadores y realizadoras chiapanecas. Este es el caso, precisamente, del Festival Ocote: Miradas Encendidas, que nació en el 2012 y que lleva, hasta la actualidad, cinco ediciones. Dentro de sus objetivos está generar zonas de experimentación colectiva del cine y dialogar sobre las diversas realidades. Ha sido una mezcla

⁴⁴ Las formas de la ciudadanía se profundizan en el siguiente capítulo.

de redes de apoyo de organizaciones chiapanecas y del Instituto Mexicano de Cinematografía, a través del programa Fomento al Cine Mexicano (Focine). Su objetivo, hasta la actualidad, ha sido mostrar las obras hechas en Chiapas. Así lo expresa Cecilia Monroy, una de sus creadoras:

No sabíamos que iba a ser un festival. Primero teníamos una serie de documentales que nos habían prestado ya de un festival. Luego, yo participé también en la asesoría y en la gestión de otros que se habían producido con Ambulante. Y pasaba que se estaba mostrando en Ciudad de México y en otros lados, pero no aquí cuando se había hecho aquí. Entonces yo decía “hagamos un evento para mostrarlos”, porque no había donde ponerlos o cómo, bajo el marco de qué. Entonces dijimos: tenemos este montón de documentales, tenemos este montón hecho en Chiapas, investiguemos un poco de quién ha hecho también recientemente y hagamos una muestra; eso hicimos. Y nos juntamos también para organizarlo y le dijimos, pongamos un nombre y ya surgió el nombre de Ocote e hicimos la muestra (Cecilia Monroy, entrevista realizada el 12/09/2022).

En torno a las ritualidades y las formas de estar juntos y consumir audiovisual, la primera gran diferencia es la entrada de la novedad. Anteriormente, en los cines como Variedades o Cine Las Casas una película del Santo o de Cantinflas se podía repetir a lo largo del tiempo y las novedades llegaban con atraso en comparación a otras zonas del país. Ahora se busca la novedad y los estrenos a la par de la Cineteca Nacional de las cintas realizadas en México (sin retirar completamente la proyección de cine clásico). Lo anterior se adecua a diversas estrategias de proyección donde se establecen horarios fijos y se fomenta la gestión de públicos. En diversas proyecciones, al final, se efectúan debates, lo que permite el diálogo y la toma de posiciones respecto a lo que se acaba de ver en la pantalla.

De un mismo modo, dichos espacios han reconfigurado sus características, especialmente en torno a la profesionalización de la exhibición (como en el caso del Foro Cultural Independiente Kinoki) y a la gestión de las audiencias. En primer lugar, en 2021 Kinoki consiguió el apoyo de Focine Exhibición,⁴⁵ enfocado en el acondicionamiento de espacios y proyectos de exhibición y a proyectos de formación de públicos y de exhibición de cine mexicano;⁴⁶ así que, se evidencia un interés por parte del Imcine en la formación de

⁴⁵ Para mayor información ver: <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=4539800a-4ec4-4627-a7db-3e978c321839>

⁴⁶ Para mayor información ver: <https://imcine.gob.mx/Pagina/Contenido?uid=b606ab26-caa6-4d59-baeb-b1072b8f35a6&r=0>

públicos a lo largo del país. En segundo lugar, Kinoki empieza a integrar La Comunidad de Exhibición Cinematográfica (CEDECINE), que busca la articulación nacional de iniciativas alternativas de exhibición cinematográfica en México.⁴⁷ Esto es, iniciativas de organización que no están limitadas a SCLC, sino que se presenta la elaboración de redes nacionales alternativas, que propician una visibilidad mayor de proyectos alternativos de México.

Otro elemento por resaltar es que en la actualidad asistimos a otras transformaciones del audiovisual, especialmente a la creación de diversidad de plataformas de *Streaming*: Netflix, Hbo, Disney +, Amazon Prime, entre otros; asimismo, a la posibilidad de ver películas en la pantalla del computador o del celular. Por lo tanto, la búsqueda de independencia y las batallas culturales perpetuadas en el terreno de lo audiovisual inscriben en su agenda al internet, las redes sociales y los nuevos consumos. Es el caso de un proyecto de Promedios, mediado por Francisco Vázquez, que busca la creación de:

Un sistema de distribución de contenido asincrónico es un servidor que está parcialmente conectado al internet, pero que en realidad lo que hace es contener, preservar contenido a nivel local que igual puede ser actualizado en línea si es necesario, y que distribuye el contenido de manera ilimitada, sin generar costos extras a los usuarios locales. Porque una realidad muy violenta en el ámbito rural, bueno en general en el mundo, es que la gente tiene acceso a redes sociales, entrecomillados gratuitas, pero lo que está haciendo las redes es la extracción de datos, mercantilizando las dinámicas sociales (entrevista realizada el 23/11/2022).

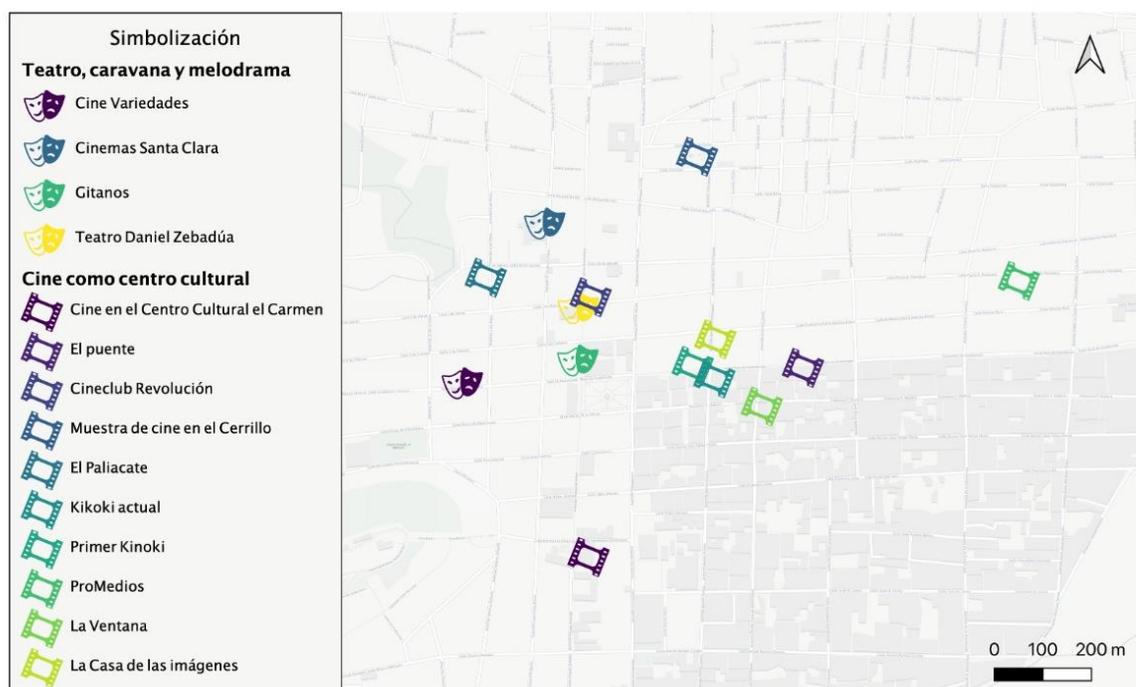
2.6 A modo de cierre

El audiovisual en SCLC ha atravesado diversos momentos y acontecimientos que han transformado los circuitos culturales. No fue hasta los años 90 que se gestaron formaciones que permitieron construir algunas autonomías audiovisuales y que posibilitó la emergencia de nuevos/as realizadores/ras audiovisuales que vieron en el audiovisual una estrategia de lucha en el campo representacional, mediático y expresivo. Paralelamente, se evidenció el nacimiento de espacios culturales, como lugares para las manifestaciones y los consumos culturales, donde

⁴⁷ Para mayor información ver: <https://cedecine.org/>

el cine tiene su lugar; igualmente, la apertura de nuevos públicos y nuevas organizaciones que entran en escena y que trastocan los nodos sociales en los que se configuraba la ciudad anteriormente. Algunos de los lugares en los que se han realizado muestras audiovisuales, identificados a lo largo de esta genealogía, se representan en la figura 7.

Figura 7. Algunos sitios de cine en SCLC



Fuente: Elaborado por Denisse Rosas (2022) a partir de los datos de la tesis.

Para cerrar este capítulo, el mapa muestra que la mayor parte de la oferta cultural en SCLC se ha concentrado en su centro; al menos hasta finales de los 90 e inicios del 2000 se evidenciaba una precariedad de oferta cultural; y, hasta la actualidad, una precariedad de oferta pública. Así pues, los espacios de confluencia, de participación y de expresividad, en su gran mayoría, emergen a partir de iniciativas particulares, de organizaciones de la sociedad civil y de agentes culturales que ven en el cine una forma de participación. Lo anterior, es un correlato de los cambios de las socialidades, las tecnicidades y las ritualidades, elementos a tratar en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 3. USOS Y APROPIACIONES DEL CIRCUITO ALTERNATIVO DE CINE DE SCLC

Conforme a una formulación general podemos decir que la reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y, al permitirle a la reproducción salir al encuentro de cada destinatario, se encuentre donde se encuentre, hace que lo reproducido se actualice siempre

(Walter Benjamin, 2018, p.199).

Recordemos, la mediación es un espacio de conexión entre comunicación, cultura y política, un terreno de negociación de estrategias identitarias, de experiencias, intereses y valores, que recupera a la comunicación, la cultura y la política desde su otro eje: el de los usos sociales de los medios, donde se producen y reproducen los sistemas simbólicos, los juegos hegemónicos y las prácticas sociales. En el capítulo anterior ya se dibujaron los dispositivos y los procesos de institucionalización del circuito alternativo de cine. Ya es tarea de este apartado describir las mediaciones de la socialidad y la ritualidad en las relaciones e interacciones sociales promovidas en los intersticios del mismo.

Para describir la socialidad y la ritualidad como elementos de mediación del circuito es imperativo, a su vez, referenciar los consumos culturales; esto es, las mediaciones de la socialidad y la ritualidad se desarrollan, en gran medida, en el consumo cultural; por lo tanto, en el ámbito de los usos y apropiaciones de la comunicación y de los bienes simbólicos y culturales. Todo ello enmarcado en un contexto de globalizaciones —donde la globalización hegemónica es la neoliberal— y distintas posibilidades de ser ciudadanos y ciudadanas más allá de las figuras clásicas liberales del voto y la representación.

Para ello, en un primer momento se muestra un breve contexto sobre la globalización, la crisis de la representación política y las nuevas formas de estar juntos; después, se analizan los consumos culturales del circuito alternativo de cine de SCLC, por medio de la crítica a la visión que define consumo, solamente, como reproducción de la fuerza de trabajo y de

expansión del capital; posteriormente, se describen las socialidades y se emparentan con modos específicos de desplegar la ciudadanía; finalmente, se expresan las ritualidades, especialmente la importancia que adquieren los foros culturales como espacios públicos para la participación y el reconocimiento, y, asimismo, las temporalidades presentes en los mismos.

Resta decir que este apartado se construye principalmente a partir de ejercicios etnográficos elaborados desde agosto del 2021 hasta el presente (Marzo de 2023), donde presencié funciones en el Foro Cultural Independiente Kinoki y en El Paliacate Espacio Cultural; visité el área de trabajo de ProMedios de Comunicación Comunitaria y conversé con realizadores/ras y con mediadores/ras culturales; igualmente, estuve en proyecciones del Festival Ocote: Miradas Encendidas en su quinta versión (5 al 20 de noviembre de 2021), y en el festival Contra el Silencio Todas Las Voces; también, en exhibiciones efectuadas por organizaciones de la sociedad civil como Otros Mundos Chiapas o Centro Cultural Carlos Jurado (ambas presentan en el Kinoki).

3.1 La expresividad y el reconocimiento social

Recuerdo como durante los primeros días posteriores a mi llegada a San Cristóbal de Las Casas, bajo una mirada de viajante primerizo —un poco de turista—, me maravilló el ambiente revolucionario de la ciudad, expresado, principalmente, en nombres de calles como “Insurgentes” o “Gustavo Madero”, sitios como “Revolución” o “Paliacate”, y afiches y grafitis alusivos al levantamiento zapatista, a héroes de la revolución mexicana o a luchas sociales. La primera vez que fui al Kinoki la suposición se confirmaba: vi una cinta (en inglés subtitulada al español) alusiva al zapatismo, en una sala compartida con siete extranjeros. Después de un año y medio de vivir en el municipio me pregunto: ¿Este tipo de piezas audiovisuales hacen parte de una difusión de la memoria histórica? ¿Es una estrategia de marketing para atraer mayor público? ¿Los hoteles, los andadores, los múltiples lenguajes hablados en el centro urbano, aquellos nombres y afiches y las películas regionales realizadas en inglés son consecuencia de la globalización? Y sí es así, ¿qué tipo de globalización es la que se manifiesta? Pía Quinta, programadora cultural del Kinoki, me comentó lo siguiente:

El género más importante es el documental. Es lo que el público busca. Ahorita está cambiando, pero es este público que trabaja en organizaciones de la sociedad civil o que radica en San Cristóbal. La ciudad está muy dividida, hay gente que vive en San Cristóbal, pero que viene de otros estados de la república o de otros países y trabaja aquí. Y está este otro público que era el turista, que llegaba al Kinoki siempre a ver una película que le diera un contexto de la situación. Se interesaba en llegar al lugar y saber qué está pasando; por eso no pudimos sacar [de la cartelera] “Zapatista”, aunque esté un poco caduco. Es memoria, es revisar la historia y este público extranjero o foráneo llegaba a ver esas películas, que son documentales, aunque hay ficciones, pero mayormente era documental lo que se revisaba (entrevista realizada el 23/11/2022).

Primera afirmación: un elemento que compone las transformaciones del cine en San Cristóbal de Las Casas es la globalización. Éste fenómeno, de manera general, se expresa en la circulación a escala planetaria de flujos de información, mercancías, personas y capitales, que no se presentan uniformemente, sino que articulan un espacio social de flujos diferenciados y desiguales; esto es, la globalización se experimenta de manera diferente y asimétrica entre los países y, asimismo, dentro de las regiones y las localidades, puesto que las redes están estratificadas y en algunas regiones existe mayor densidad y capacidad de acción (Benítez, 2011). Dicho fenómeno representa una configuración que afecta a la sociedad y a los individuos de manera diferente.

Ahora bien, la globalización se despliega en espacios locales, lo que no quiere decir que los sustituye. Eso sí, la globalización hegemónica es la neoliberal, lo que trae consecuencias a nivel cultural y social, aunque este modo no sea el único posible (García-Canclini, 1995). Una de las repercusiones de este tipo de globalización es el privilegio de lo privado sobre lo público, lo cual se vive en la inserción del video, el cine o la televisión en búsquedas principalmente mercantiles y comerciales, por su alta capacidad de provecho económico (Martín-Barbero, 2010). Fenómeno que tiende a posicionar el consumo cultural, únicamente, en el registro del aprovechamiento monetario.

En el caso particular del cine en SCLC en el capítulo anterior se evidenció cómo, a finales de los 90 e inicios de los 2000, se experimentaron transformaciones suscitadas por el establecimiento del duopolio Cinemex-Cinépolis; y la consolidación de la hegemonía de la televisión, que transformó el consumo y el mercado cultural de lo público. También, la pobreza histórica de la oferta cultural en el municipio, que se ha concentrado mayoritariamente en su centro. No obstante, con la entrada del VHS y de los videocentros aparecieron los

videoclubes y diversos proyectos educativos que fueron el germen de la creación del circuito alternativo de cine que opera actualmente en la ciudad.

Con todo, que la globalización hegemónica sea la neoliberal no debe llevarnos, como lo plantea Norbert Lechner (2002), a la “naturalización de lo social”, y tampoco a una visión apocalíptica de los flujos de información y comunicación. La globalización se da en un contexto de transformaciones del mundo político y de los conceptos clásicos. Lechner (2002) nos habla de una “época de desencanto”, donde las maneras tradicionales de participación y representación política, encarnadas en los modelos liberales de democracia, se fisuran.

A partir de lo anteriormente expresado, emerge lo que Jesús Martín Barbero y Germán Rey denominan como “las nuevas formas de estar juntos”, donde se evidencia “el resaltamiento de los nuevos actores sociales que ubican sus intereses ya no tanto en los problemas de la representación como en los de la expresión y el reconocimiento” (Martín-Barbero & Rey, 1999, p.72). El hallazgo general de este capítulo es que los foros culturales alternativos o independientes, que son nodos de la circulación y el consumo de obras audiovisuales, escenifican las búsquedas por la expresión y el reconocimiento en un contexto de desencanto con la representación política marcadamente liberal y de una globalización principalmente neoliberal. En estos espacios culturales de conexiones entre comunicación, cultura y política confluyen actoras y actores sociales cuyos consumos culturales configuran el resaltamiento de espacios públicos sobre los privados, y modos de recrear las ciudadanías,⁴⁸ que responden, precisamente, a dichos desencantos, en ámbitos sociables y reflexivos, de compromisos y liberaciones al mismo tiempo.

3.2 Consumo cultural

3.2.1 *¿El consumo sirve para pensar?*

¿Qué es el consumo cultural? ¿Es la caída de la cultura en la razón técnica? ¿Es parte de los aparatos ideológicos del estado? o ¿Es mera reproducción acrítica? Una primera respuesta

⁴⁸ Es importante resaltar de entrada que el consumo cultural en estos espacios no concentra, ni puede hacerlo, el ejercicio de la ciudadanía. Es, más bien, una de sus dimensiones. Tampoco, la identidad social se forma de manera exclusiva a partir de un consumo productor de ciudadanías por fuera de cualquier relación de poder.

problematiza dichas concepciones, puesto que revaloriza la noción que define consumo, únicamente, como reproducción de fuerzas y expansión del capital; pasa, por su parte, a entenderlo como elemento de diferenciación, distinción, apropiación del producto social y, ante todo, como práctica sociocultural donde se juega la reproducción-producción de los lazos sociales (Sunkel, 2004).

Para analizar el consumo cultural del circuito alternativo de cine de SCLC es importante desenmarañar la relación consumo-cultura. Para ello, Néstor García-Canclini (1999), en un primer momento, critica la “concepción naturalista de las necesidades”, que es la tendencia a universalizarlas; al contrario, se encuentran, histórica y geográficamente, diversas maneras de satisfacer la alimentación, la sexualidad, etcétera, que son atravesadas por relaciones de clase, etnia, género, edad... Asimismo, descarta el correlato de la “concepción instrumentalista de los bienes”, donde se indica que ciertos bienes, a priori, adquieren un valor de uso específico, sin considerar elementos simbólicos, de distinción o su naturaleza arbitraria.

Por lo tanto, consumo se define como “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (García-Canclini, 1999, p.34); es decir, el consumo adquiere un espesor cultural, que reviste la pregunta por el uso de los productos. De allí, que se descarte el modelo que define el consumo, únicamente, como expansión del capital y reafirmación de la fuerza de trabajo. Al contrario, se evidencian otras concepciones. La primera, inscribe el consumo como escenario de disputas entre clases y grupos por el producto cultural; esto es, se reafirma la noción de hegemonía en el seno de la práctica sociocultural de los usos y apropiaciones. Los siguientes modelos son: el consumo como elemento de distinción simbólica y diferenciación social; integración y comunicación dentro de un mismo grupo; escenario donde se objetivan los deseos; y desarrollo ritual. Estos dos últimos entendidos como la necesidad humana de imprimir significado a los objetos y jerarquizarlos a partir de imputaciones de sentido.

De este modo, “en el consumo, contrariamente a las connotaciones pasivas que esa fórmula aún tiene para muchos, ocurren movimientos de asimilación, rechazo, negociación y refuncionalización de aquello que los emisores proponen” (García-Canclini, 1999, p.45). De tal manera, surge la definición de García-Canclini, donde el consumo de bienes culturales propicia

la reproducción de la sociedad y, a veces, la expansión del capital, aunque priman los valores y usos simbólicos sobre los utilitarios (García-Canclini, 1999).

El autor cita a Mary Douglas y Barón Isherwood (1990), quienes definen el consumo cultural como un proceso ritual que da sentido al flujo de acontecimientos. Por lo tanto, de manera adicional a la satisfacción de deseos, hay una producción significativa, una construcción de jerarquías y una asimilación de sentidos. De allí, que los autores indiquen que las mercancías funcionan para pensar, lo que situaría el consumo, a su vez, como un ejercicio de gestión de los significados y de los usos y apropiaciones.

En este sentido, se formula la definición de Jesús Martín-Barbero (1999), donde el consumo adquiere densidad cultural y política; esto es, en el consumo se da la producción de significados mediados alrededor del objeto de consumo, atravesado por contextos de producción y significación, de la siguiente manera:

El consumo no es únicamente reproducción de fuerzas sino lugar de producción de sentido, de una lucha que no se agota en la posesión, ya que es el uso el que da forma social a los productos al inscribir en ellos demandas y dispositivos de acción que movilizan las diferentes competencias culturales (Martín-Barbero, 1999, p.12).

Por lo tanto, aparece la noción de reflexividad y con ello posiciones críticas a visiones solamente reproductivistas. Los sujetos se insertan en relaciones simbólicas y de usos y actualizaciones del sentido, donde se asimilan, reproducen, recrean y trastocan conformaciones sociales, a través de las diversas experiencias y cotidianidades de los sujetos. De este modo abordo los consumos culturales en los siguientes apartados.

3.2.2 Públicos y consumo cultural en el circuito alternativo de cine de San Cristóbal

La exhibición fue alrededor de las seis de la tarde del 15 de mayo de 2022. Vi la programación el mismo día en la página de Facebook *Kinoki San Cristóbal*. Al llegar, había solamente tres personas, pero posteriormente se unieron otras más; en total conté a 14, incluyéndome: ocho hombres y seis mujeres. La mediadora de cine es una mujer mexicana que tiene entre 25 y 30 años. Posteriormente, nos diría que Kinoki les presta la sala, que ella hace parte de la organización *Otros Mundos - Chiapas* y que sus presentaciones se realizan cada tercer jueves del mes.

La película se llama *Hija de la laguna*.⁴⁹ Es un documental peruano que plantea cuestiones sobre la minería, el agua, el papel del estado, y la colonización ejercida por potencias europeas a los recursos de países del sur. Representa dos casos puntuales de Bolivia y Perú y, ante todo, muestra las represiones que las comunidades indígenas enfrentan en torno a la extracción de recursos en sus territorios. Lo curioso es que la mayoría de los y las participantes de la función pertenecían precisamente a estos países.

En el foro de conversación final, la mediadora dejó ver el objetivo de la proyección: generar un ámbito de reflexión en torno a posibles acciones que como individuos podamos ejecutar, en ese caso específico en torno a la minería. Salieron a flote las luchas mineras en Chiapas, por lo que la película grabada en otros países permitió la reflexión sobre el contexto propio. Uno de los participantes, mexicano, expresó que se puede hacer mucho desde el cuestionamiento propio de las prácticas y de la conciencia de las acciones personales. Lo anterior, contribuiría a conocer diversas dinámicas que atraviesan nuestros entornos.

En total fue hora y media desde la proyección hasta el final de la conversación. Otro tema que suscitó mi reflexión fue la relación entre lo local y lo global. La temática del documental y el tipo de público que participó en el encuentro dan cuenta de recorridos diversos en contextos diferentes. Los viajes turísticos o migratorios y la movilidad forzada o voluntaria se insertan en una pequeña sala de cine, donde se presentan reflexiones alrededor de un tema como la extracción minera, que sin duda genera controversias.

El relato anterior me permite dar entrada a las siguientes preguntas ¿Cuáles son los públicos de las salas alternativas de la ciudad? ¿Quiénes los conforman? Es una cuestión que tiene complejidades, puesto que, en las entrevistas y en los eventos que participé, se afirmaba que no se tenía total conocimiento descriptivo de los públicos. Sin embargo, a partir de los diarios de campo y de las entrevistas que realicé, se constatan dos de las funciones del consumo: la integración y la diferenciación.

⁴⁹ *Hija de la laguna* (2015). Dirigida por Ernesto Ceballos. Documental proyectado en el Kinoki el 15 de marzo de 2022.

En primer lugar, el consumo sirve de enlace comunicativo que posibilita, hasta cierto punto, la descripción de los públicos a partir de ciertas categorizaciones. La primera de ellas: personas de otros estados que llevan largo tiempo viviendo en SCLC o hijos de migrantes, que nacieron y se criaron en el municipio; también, personas interesadas o participantes de movimientos y organizaciones de la sociedad civil, que ven en el cine un medio para problematizar las realidades socioculturales chiapanecas; asimismo, red de amistades que, entre el activismo y búsquedas estéticas, generan proyectos de muestras de cine; y “población flotante” no arraigada a San Cristóbal, que está por periodos cortos de tiempo, donde se encontrarían los y las turistas, que ven en dichos lugares parte de la ruta turística sancristobalense. Las siguientes dos citas, la primera de Concepción Suárez y la segunda de Noé Pineda, ilustran lo antes dicho:

La audiencia del Kinoki es casi que el público cautivo, la gente de las ONG, la gente que está estudiando los posgrados, gente que se considera como más crítica, con cierto bagaje de conocimiento que es la que acude ahí; y pues también la que tiene cierto poder adquisitivo, no todas las personas pueden llegar ahí. Mientras que en Cinépolis es como sin ideología, sin posturas, sin necesidad de tener ningún ejercicio de pensamiento crítico. La gente va ahí por mero ejercicio de diversión y es la mayoría yo creo de la población (Concepción Suárez, entrevista realizada el 09/09/2022).

Jóvenes todavía, estos públicos sí están empezando a llegar y el Ocote creo que también ha generado, junto con Kinoki pero muy en particular el Ocote, un público muy específico que va a ver cosas distintas, que quiere ver lo que se hace aquí, que el Ocote lo que tiene es eso, una muestra de cine hecho en Chiapas (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

En segundo lugar, se encuentra “el consumo como lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos” (García-Canclini, 1999, p.36). Distinción que de igual manera se puede atribuir a ciertas clasificaciones tales como: una postura política definida que ve en el cine la capacidad de generar relatos críticos y de conversar sobre los mismos; interés en la circulación y visibilidad de diversas realidades tanto del estado, del país y de otras partes del mundo; y el conocimiento, en alguna medida, del lenguaje cinematográfico y de procesos de realización, que permiten ampliar los debates y las conversaciones a partir de una obra específica. De un mismo modo, la siguiente cita de Francisco Vázquez ilustra los puntos anteriores:

Yo creo hay un tema de clase, de educación, hay un tema de postura política, hay un tema de acceso, hay un tema cuando digo clase digo también juega mucho la aspiración. La mediatización de tu pertenencia o no pertenencia a aspirar a una clase superior tiene que ver con el consumo. Entonces consumir en Cinépolis, llevarte una charola llena de *hot dogs* y de chatarra muestra tu pertenencia o acceso a una clase. Es más deseable que ir a un lugar aburrido, con películas aburridas, que no tienen efectos sonoros, que no tienen batallas gigantescas, que no tienen toda la parafernalia del cine comercial. Entonces culturalmente la gente está inducida no a consumir calidad, sino a consumir entretenimiento (Francisco Vázquez, entrevista realizada el 23/11/2022).

Por lo tanto, la caracterización del consumo cultural en el circuito alternativo de cine de la ciudad se enlaza con producciones identitarias que marcan una mismidad y una otredad, donde se define, precisamente, lo alternativo e independiente. Ello muy ligado a la participación y a la expresión mediada por una obra audiovisual que no cumple funciones netamente comerciales, y que basa su lógica narrativa y estética en contraposición a los modelos comerciales, mayoritariamente influenciados por lo hollywoodense o las lógicas estético-narrativas promovidas por el *Streaming*.

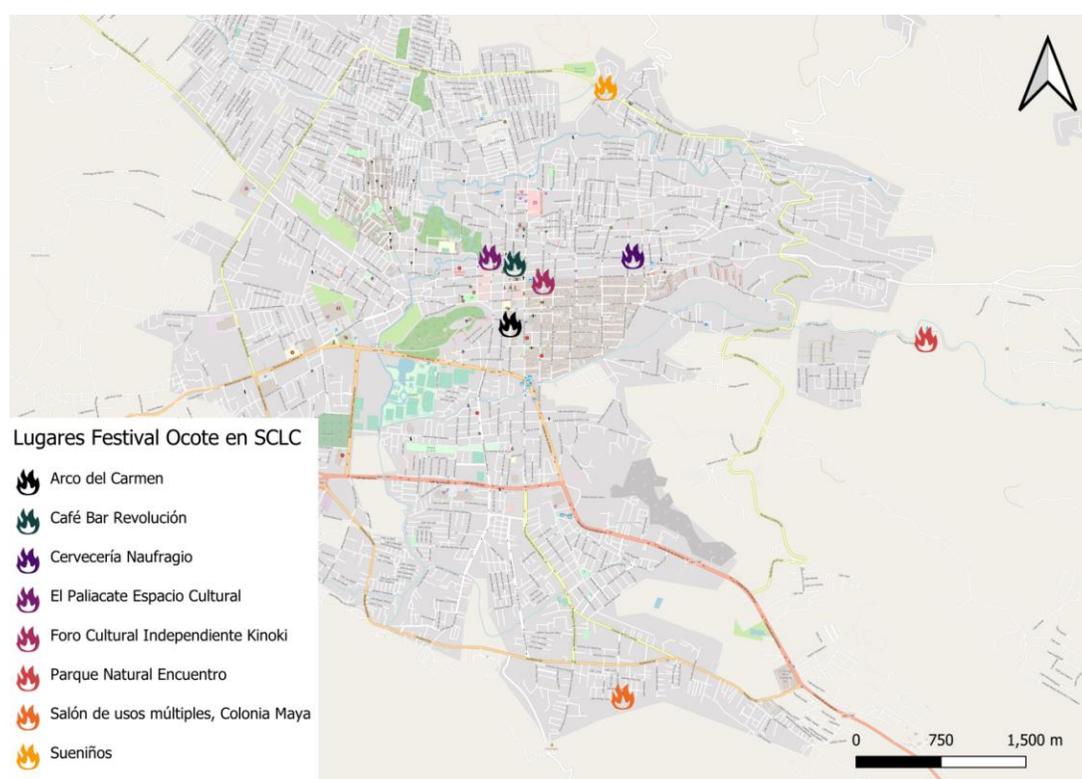
3.2.3 Usos y apropiaciones: metáforas del circuito

En este punto es importante retomar la definición de consumo cultural como apropiación y uso de bienes donde los valores simbólicos prevalecen sobre los valores utilitarios, realizada por García-Canclini (1999). En el circuito alternativo de cine de SCLC aparecen tres metáforas que describen dichas apropiaciones, a saber: el cine como ventana, puerta giratoria y retrato.

La ventana permite un reflejo exterior y la entrada de rayos de luz. El cine en este circuito tiene la función de mostrar experiencias de otras partes de la república y del mundo, en un rango amplio de temáticas. Ejemplo de lo anterior fue la Tercera Muestra de Cine en Lenguas Indígenas en el Foro Cultural Independiente Kinoki, donde se proyectaron filmes hechos en varias partes del país. De igual manera, se encuentra la muestra de obras producidas en otras partes del mundo. Es el caso del festival *Colombia Migrante*, presentado en septiembre de 2022, que realizó sus muestras en el Paliacate Espacio Cultural y en Sendas. En este sentido, la ventana tiene la finalidad de brindar un marco más amplio a reivindicaciones y a obras culturales que desbordan el espacio nacional, donde el cine se convierte en uno de los nodos que posibilitan movilizar transfronterizamente temas sociales y políticos de países latinoamericanos, fundamentalmente.

En segundo lugar, la metáfora del cine como puerta giratoria se patentó en la comparación que suscita el reflejo de obras exteriores con relación a las propias realidades sociales. En otras palabras, después de ver los filmes hechos en otras geografías, suele haber una comparación con el contexto chiapaneco. Es el caso del documental *Hija de la laguna* referenciado anteriormente, donde la extracción minera efectuada en Perú y en Bolivia remitió la discusión a la afectación minera en Chiapas. Allí, uno de los participantes, mexicano, expresó que “podemos hacer mucho, no tenemos conciencia de nuestro poder, tenemos un poder enorme”, e indicó que debemos conocer las afectaciones que ocurren cerca de nosotros.

Figura 8. Lugares de presentación del Festival Ocote: Miradas Encendidas en SCLC, quinta edición (2021)⁵⁰



Fuente: Elaboración propia a partir de información obtenida de Festival Ocote (2021).

En tercer lugar, la mejor manera de describir el cine como retrato es remitiéndonos al Festival Ocote: Miradas Encendidas, que tiene la finalidad de mostrar cine hecho en Chiapas. El circuito alternativo de cine de SCLC ha tenido el apremio de circular obras que antes eran

⁵⁰ También se realizaron presentaciones en Tenejapa, Chenalhó, San Juan Chamula y Tonalá.

vistas en otras partes del país, para posibilitar, de esta manera, el consumo y la valoración de temáticas que atraviesan al estado federativo y, de esta forma, insertar a las comunidades locales en un diálogo con el mundo. Este consumo, a su vez, permite la integración suscitada en los consumos, remitida a establecer un grupo interesado en promover y circular obras que tratan temas cercanos o realizados por coetáneos. En la Figura 8, un mapa que sitúa los lugares de presentación del festival.

Figura 9. Presentación de cine en Colonia Maya



Fuente: foto realizada en el trabajo de campo.

Lo anterior me remite a una de las muestras del Festival Ocote: Miradas Encendidas, realizada el 19 de noviembre del 2021 en La colonia Maya (ver Figura 8). En los últimos días, la función no se presenció en el centro de la ciudad, sino en un barrio alejado de este lugar. De los 15 minutos que tardaba en caminar a las salas de cine, pasé a tomar dos “combis”; la primera, me dejó en Merposur y, la segunda, en la calle que conducía al Salón de Usos Múltiples donde se exhibieron las películas. El primer cambio que observé fue el tipo de público que asistía a la sala. Mientras que en el centro se caracterizaba en su mayoría por ser personas entre 20 y 30 años, algunos de ellos extranjeros, otros de diferentes estados de México y personas involucradas en la producción de cine en Chiapas; en la Colonia Maya asistieron individuos de mayor edad, también niños y jóvenes. La función tuvo como escenario un salón comunitario, que fue adecuado como sala de cine (Ver Figura 9). En las paredes había pancartas alusivas a las luchas por el agua y por la tierra, escritas con rojo y blanco sobre telas negras.

En un inicio, uno de los líderes comunales dirigió el encuentro, de manera similar a un presentador de una fiesta o de un evento de entretenimiento. Hablaron diferentes personajes sobre lo que significaban los procesos culturales y sociales en la Maya, y la manera en que se había desarrollado la producción de una de las películas. Se mostraron dos filmes: el primero, un corto protagonizado por niños de la colonia, que estaban distribuidos a lo largo del lugar viéndose en la pantalla. El segundo, un documental sobre un profesor rural en México,⁵¹ y de sus peripecias para generar un espacio de enseñanza y aprendizaje, a pesar de las carencias y dificultades. En el encuentro se utilizó la metáfora de la comunidad sembradora, y el cine como recurso para “sembrar” otros significados.

Durante la función se escuchaban risas, silencios y murmullos. El punto máximo fue el documental sobre los propios niños de la colonia y de un perro que frecuenta el lugar. El verse en la pantalla generaba diversas emociones, especialmente la risa. Al final, se dijeron algunas palabras y las personas expresaron desde su individualidad aspectos que compartían con los filmes. Muchos de ellos se nombraron profesores o profesoras e indicaron que varias escenas mostradas en la pantalla eran vivencias que en algún punto de su vida ocurrieron.

Es decir, advertí una doble reafirmación de la identidad y de las luchas efectuadas por la colonia. La proyección de cine apareció como reafirmación, rito de reconocimiento y visibilidad comunitaria. También, como parte de la defensa espacial y territorial, puesto que en las participaciones de los líderes se reiteraba el cuidado de sus espacios y recursos. Durante toda la presentación, las personas se tomaban fotografías con las pancartas o con información alusiva a los filmes de aquel día.

Al final, se dieron los “avisos parroquiales”, se invitó a un tianguis al día siguiente, se dio chocolate y se promocionaron la venta de comida de una señora de la colonia. Para redondear: la mayoría de las personas participantes pertenecían a la colonia; había alrededor de 30 a 40 personas. Las diversas actividades no se concretaron solamente en la observación de las dos piezas audiovisuales, sino que la introducción al “evento”, la voz de los diferentes líderes y lideresas y el reconocimiento final fueron piezas fundamentales de la presentación. El suceso duró dos horas, desde las cinco de la tarde hasta las siete de la noche. Se realizó en el

⁵¹ *El sembrador* (2010). Melissa Elizondo.

lugar de encuentro de la comunidad, adecuada a sala de cine y decorada con pancartas alusivas al cuidado del territorio y de sus recursos.

Figura 10. Presentación de cine en Colonia Maya



Fuente: foto realizada en el trabajo de campo.

Lo anterior remite a las discusiones de Martín-Barbero (2010) en torno a la visibilidad social y a la mezcla de lo popular con lo masivo. Más en el contexto sancristobalense que se encuentra en procesos de urbanización duales o fragmentados sin planeación urbana y políticas de integración del desarrollo territorial. Dicho reconocimiento se dio a partir de la transposición de la obra fílmica a su propia realidad —La escena de los niños y de los perros como mediación del reconocimiento— o la del filme del profesor, que remitía a las búsquedas sociales y organizativas de la colonia. Asimismo, la importancia de los y las mediadoras, en este caso los y las líderes, que median la experiencia de la colonia con otras del mundo organizativo; esto es, el fortalecimiento de tejidos sociales y la construcción de otras institucionalidades. Esto se evidencia en otra muestra del Festival Ocote: Miradas Encendidas, donde en palabras de una de sus organizadoras Cecilia Monroy:

En la inauguración del segundo Ocote, que fue en el Teatro Zebadúa, se presentó una película que se llama *La danza del Hipocampo*, realizada por Gabriela Ruvalcaba y ella es de aquí, o sea nació en San Cristóbal. El teatro se llenó un poco por eso, porque era la inauguración y estaban sus familiares y amigos y mucha gente que la conocía, y porque su película ya le había dado su vuelta al mundo y aquí no se había presentado, y fue

muy interesante ver el público que hablaba de cómo ella había percibido San Cristóbal, porque en esa película habla de cómo era San Cristóbal antes y cómo era su infancia y cómo que la gente estaba muy entre conmovida y sorprendida sobre cómo esta directora hablaba sobre su San Cristóbal, que también es de ellos. Entonces siempre es muy bonito ver eso, en general. Creo que también hay una necesidad de reconocer los lugares y cuando se han hecho películas, por ejemplo, *La llorona*, todo el mundo decía que no había coherencia en las tomas porque corría por Guadalupe y luego daban la vuelta y estaban en el mercado, y daban la vuelta y estaban en otro lugar y entonces la gente necesita ver y como reconocer, como así sí, eso es, yo paso por ahí. Entonces eso pasa mucho cuando son personajes o los lugares o gente conocida, porque hay una un poco una necesidad de verse y creo que a todo el mundo le encanta verse, identificarse y ver que perteneces. Entonces eso como un poco la premisa, poner locaciones chiapanecas pasa mucho eso (Cecilia Monroy, entrevista realizada el 12/09/2022).

3.3 Las formas de la socialidad

Veo las siluetas de las y los espectadores y la manera en que la luz producida por la pantalla delinea las cabezas y los cabellos. Luego de 60 minutos de proyección del documental *Jun O'tonal: Memorial sobre la guerra de contrainsurgencia en Chiapas*,⁵² se prende la luz y uno de sus realizadores se hace al frente: empieza el conversatorio. Éste indica que su intención es proyectar la obra en espacios donde se susciten conversaciones y se genere un diálogo público derivado del objeto cultural. Los participantes preguntan por la memoria de Chiapas, por la explotación y las reivindicaciones indígenas, por el tiempo y el desarrollo de realización, por la experiencia de proyectar la cinta en otros contextos y por las repercusiones del documental.

El anterior relato introduce preguntas por la socialidad en el circuito alternativo de cine de SCLC. Esta mediación se enlaza con la constitución de sentido; esto es, con tramas de significación gestadas por los sujetos, donde se ejecutan negociaciones cotidianas con los procesos de institucionalidad y las estructuras de identidad de una sociedad. Por lo tanto, la socialidad se convierte en espacio preferido de la disputa por la hegemonía, puesto que allí el sentido y la comunicación son revelados, apropiados, desafiados o negociados. Del mismo modo, se vivencian los usos colectivos de la comunicación, pues sujetos individuales y colectivos constituyen modos de interacción social y de formación de habitus. En

⁵² *Jun O'tonal: Memorial sobre la guerra de contrainsurgencia en Chiapas* (2023). Jaime Schlittler, Alejandro Caputo y Madely Trujillo.

consecuencia, es en la sociedad donde se hace y se deshace la sociedad, donde se interiorizan estructuraciones sociales y donde la colectividad se recrea con sentido (auto)crítico (Chierentin Santi, 2013).

Figura 11. Presentación de documental en el Foro Cultural Independiente Kinoki



Fuente: foto realizada en el trabajo de campo.

En el contexto específico de la presente investigación se halló que las socialidades desplegadas en la circulación alternativa de obras audiovisuales se desarrollan en correlación con la consecución de ciudadanías que, mediante el consumo y la gestión cultural, buscan desarrollar procesos de expresión, participación y visibilidad. Todo ello, bajo la gestación de lugares de comunicación y de una oferta cultural variada que perfilan modos de mediación de la comunidad con el entorno y el mundo.

3.3.1 Socialidad y ciudadanía

Una primera problematización sobre la ciudadanía nos la brinda Milton Santos (2011), quien indica la existencia de ciudadanías diversas y de niveles y posibilidades de ejercerlas, ampliamente desiguales. Lo anterior, se enlaza con la crítica a la concepción clásica de la

ciudadanía que limitaba su ejercicio a cierto rango de la población, específicamente hombres con capital social, económico y educativo. Entonces, la ciudadanía no es algo alcanzado de una vez y por todas, ni para todos y todas; al contrario, es una consecución constante e histórica de derechos, ya no solamente limitados al voto y a la representación política, típicamente liberal, sino también a los deseos de participación, visibilidad y expresión, de reconocimiento, protección o seguridad y cuidado.

A lo anterior se suma, con el advenimiento de las redes de información y comunicación y con las globalizaciones, a reconfiguraciones en las posibilidades de ser ciudadanos, ligadas a las maneras de consumir. De igual manera, a un descreimiento en las instituciones políticas, por lo que otros modos de participar ganan terreno. De allí el análisis de Néstor García-Canclini (1995) en *Consumidores y Ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, donde critica la visión de consumo como lugar superficial de impulsos primarios organizados por la publicidad y el mercado, y la reducción de la ciudadanía al voto. De tal manera:

ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades (García Canclini, 1995, p.18).

Hay, entonces, una concepción de la ciudadanía como estrategia política, pero emergen otras consideraciones que la entienden como práctica y no solo como disposición jurídica; no solamente arraigada al orden nacional, sino a pertenencias identitarias regionales y locales, permeadas por lo transnacional. De esta manera, “la crisis de la representación que se vive en el funcionamiento de la democracia está dando paso a manifestaciones expresivas diferentes así como a una acción más directa de los ciudadanos en su relación con el Estado” (Martín-Barbero & Rey, 1999, p.70). Es el caso del circuito alternativo de cine de la ciudad, que se vincula a otras configuraciones organizativas propias de la sociedad civil y de otras luchas por ejercer, adquirir y/o ampliar derechos.

Un primer elemento para desenmarañar: la relación entre ciudadanías y socialidades en el uso de los medios del circuito. Allí, aparece el componente estratégico engendrado en el uso del objeto cultural y su posterior consumo de acuerdo con los objetivos planteados por alguna organización de la sociedad civil; o por los gustos y propuestas de grupos de personas que

utilizan los espacios de cine; o de los promotores de los propios lugares, que desarrollan iniciativas para formar y atraer mayor público. Es el caso, por ejemplo, de la organización Otros Mundos - Chiapas, del Centro Cultural Carlos Jurado o, anteriormente, del centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas, que dentro de sus agendas de trabajo integran proyecciones de cine con diversos temas, y que utilizan la sala del Kinoki para escenificar y organizar foros debates. De igual manera, de ciclos de cine en El Paliacate Espacio Cultural que, con una oferta mayoritariamente enfocada al cine de ficción, propicia discusiones sobre las obras al final de las presentaciones. Situación similar a la de los festivales de cine que, en su circulación, eligen estos lugares para las muestras.

A partir de lo anterior es importante indicar el papel de los mediadores y las mediadoras culturales, en cuanto personas que están formadas en las técnicas del audiovisual, de la narrativa, de la creación de piezas y de agudeza estética y artística; y, además, que pertenecen a organizaciones de la sociedad civil, con búsquedas políticas estratégicas y con conocimientos del contexto chiapaneco. Asimismo, mediadores y consumidores que conforman al público, que ven en el consumo de obras un proceso de integración y de diferenciación; que comparten, en lo general, temas asociados a las problemáticas y reivindicaciones de los movimientos sociales del sureste mexicano. Por ejemplo, Cecilia Monroy (entrevista realizada el 12/09/2022), una de las creadoras del Festival Ocote, me conversó sobre la manera en que escogieron y conversaron con los líderes de la Colonia Maya:

La primera porque eran habitantes de la Colonia Maya los que hicieron documentales de los chicos. Se hizo un taller ahí, y la comunidad estuvo, entonces se conocían. Y segundo, porque hablando con la mesa directiva de la Colonia Maya nos decían que les interesaban temas de educación o ambientales; entonces, y un poco después de la película, hacer una reflexión de los temas..., pensamos que esta chica Melissa, que era la película del profesor, era como un buen lugar para que explicara sus proyectos y hablara de sus películas. Un poco así...

En segundo lugar, aparece la gestión del reconocimiento. Ante la crisis de los modelos representativos de la democracia y de una ciudadanía que desborda los límites que intenta imponer lo jurídico, el reconocimiento se efectúa como el deseo de las gentes por ser visibles y por participar del espacio público. En este caso se encontraría lo que se nombró en el capítulo anterior como el uso de audiovisual con miras a construir autonomías audiovisuales y luchar por los ámbitos de representación, que hasta finales de los años 80 estaban en manos de

agentes exteriores, al menos en este campo. De este modo, desde las primeras iniciativas del Kinoki, y del surgimiento del cineclub, y más recientemente con el Festival Ocote, que tiene por lema ver y consumir cine hecho en Chiapas, se constata la injerencia y el reclamo de visibilidad en los medios. Una apuesta general por tratar los temas que afectan no solo a SCLC, sino también a Chiapas y de reconocer las transformaciones, opresiones, posibilidades y memorias de este territorio.

Por su parte, otra conexión entre ciudadanías y socialidad se encuentra en las tensiones de los usos colectivos del audiovisual. Como se comentó en el capítulo anterior, existen diferencias entre las primeras generaciones de videoastas y las actuales de cineastas, en torno a los fines audiovisuales y las preguntas por la politización de los medios. Esto se expresa en si las obras audiovisuales, a pesar de narrar historias particulares, pueden o no caracterizar contextos sociales más amplios y si, desde la narración y la profesionalización estética, se pueden generar debates (ver capítulo 3.4 *Autonomista*). Es decir, se encuentra una búsqueda por tratar temas desde la creación y la narrativa audiovisual, de un contexto social y político más amplio.

Finalmente, otro eje de conexión se da a partir de la visibilidad de las obras y del reconocimiento. Hay una práctica de ver y rever las obras audiovisuales filmadas en un contexto propio. Lo cual pasa, a su vez, por los usos de la imagen y del sonido, que mediante la luz y las narrativas sonoras se convierten en archivo y en rememoración. Es decir, mediante el audiovisual, también, se conmemoran ciertos hechos, especialmente el levantamiento zapatista y la masacre de Acteal. Por ejemplo, para Ana Vázquez:

Me puse a ver documentales, a ver videos y todo y me sale el video de 10 años de impunidad.⁵³ O sea, fue un shock para mí, porque mis papás nos hacían leer la historia y había sacado un álbum de la masacre de Acteal de quienes fallecieron y todo. Leía mucho el álbum, que era muy impactante para mí; o sea yo me imaginaba todo lo que leía, pero ya verlo documentado era algo muy crudo para mí, era algo muy doloroso para mí ver un video ficción, ver a un personaje llorar y todo. Ver a tu pueblo que realmente estaba sucediendo era muy impactante para mí (entrevista realizada el 12/01/2023).

⁵³ *Acteal 10 años de impunidad y ¿Cuántos más?* (2008). José A. Jiménez Pérez.

De igual modo, hay un interés para que los temas y las grabaciones no se queden limitados a su visualización en la ciudad y en los foros culturales. Por lo tanto, hay una distribución al exterior, con el fin de expandir y diversificar las audiencias, y de ampliar el consumo y el diálogo a partir de la obra. Es el caso, por ejemplo, de ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C., que dentro de sus estrategias está promover los filmes en festivales y buscar alianzas estratégicas en distintos medios. Francisco Vázquez, promotor de la organización, indica:

Nuestro papel fue el de la distribución al exterior llevando las películas a festivales, a giras promovidas por grupos de solidaridad, conferencias en universidades promovidas por científicos sociales o también militantes dentro de las universidades, pero que fueron estrategias que utilizamos para diversificar el público al que podíamos llegar. Digamos el ambiente natural de estas películas o es la antropología visual o son los círculos de militancia política, de solidaridad y demás, internacionalismo, pero de pronto entrar en otros espacios por ejemplo como festivales de medio ambiente o recientemente en un festival en Polonia de cine experimental. Entonces lo proponen también buscando otro tipo de audiencia, sobre todo con propósito de que los materiales no se queden encasillados en un espacio casi prohibitivo para otros públicos, que son los espacios de cine indígena (entrevista realizada el 23/11/2022).

Otro caso que ilustra el uso de los medios es la presentación en el Foro Cultural Independiente Kinoki del programa llamado “Diálogos divergentes, Masculinidades incluyentes”, el 12 de abril de 2022. A este encuentro asistimos cinco personas, tres mujeres y dos hombres. Todos jóvenes en edades que oscilaban entre los 20 y los 30. La función empezó a las seis de la tarde y se proyectó el primer capítulo de la caricatura *Ranma 1/2*. El mediador iba apuntando con un láser las escenas que en su opinión eran importantes y que iban a suscitar la conversación posterior. De entrada, el mediador expresó que la finalidad del evento era conversar en torno a las masculinidades hegemónicas, por lo que se trataron temas como la masculinidad, el género y algo que el mediador llamó como las “tres P” de todo machista: protector, preñador y proveedor.

El mediador luego nos contó que era del norte del país. Tenía las uñas pintadas y su cabello largo, y nos confesó que participa en eventos sobre nuevas masculinidades. Habló sobre el ligue, y sobre la manera de deconstruir las masculinidades hegemónicas. Indicó que le encanta la posibilidad de las personas de ser transexuales, de transformar la dualidad del género. En ese punto, también surgió la cuestión de las ciudadanía hegemónicas basadas en lo

binario. Al contrario, se veía atraído por la dualidad que permite transitar. Se afirma como gay, drag y disidente. En la conversación final, nos comentó que antes trabajaba en el Kinoki, y que ahora le prestan el espacio para promover dichos diálogos.

En conclusión, la oferta cultural de estos foros y los modos como se organizan las exhibiciones permiten la conversación, discusión y debate sobre temas que, en reiteradas ocasiones, no son propiciados por un “ente oficial”, tales como la memoria, la contrainsurgencia, la sexualidad, la minería, entre otros. A partir de ello, se posibilita la visibilidad, la participación y la conversación reflexiva sobre diversas temáticas, todo ello desde la búsqueda de propiciar espacios colectivos de discusión.

3.4 Ritualidades

A grandes rasgos, la ritualidad es la arquitectura de la cotidianidad de los sujetos individuales y colectivos. Por lo tanto, remite a ritmos, escenarios y reiteraciones. Otra metáfora que usa Martín Barbero (2010) para definir la ritualidad es la de gramáticas de la acción, que condensan las formas de leer, escuchar, mirar, y vivir el espacio y el tiempo en relación con los medios. De igual modo, son trayectos de lectura marcados por condiciones sociales y capitales culturales. Entonces, mediante las ritualidades se establecen modos de existencia de lo simbólico anclados en todo accionar comunicativo.

La materia prima para pensar esta arquitectura, gramática o trayectos de la lectura está en los anclajes del tiempo y del espacio, y sus combinaciones que desembocan en ciertas redes de significado y acción. A su vez, se relacionan con la construcción de imaginarios colectivos y de la experiencia social. Esto es, comunicación convertida en zona ritual que organiza los sentidos y las formas del ver y del mirar, y que se conectan, de esta manera, con la conceptualización de los consumos culturales.

Para el circuito, particularmente, afirmo la importancia que adquiere el foro cultural como espacio de deliberación y expresión, que está marcado por su condición de espacio público, al menos para el tipo de consumidores que asisten a estos lugares y que están

interesados en estas funciones. De allí, se desprende la importancia que obtiene la concepción “de estar juntos” o “de interés común”, que se sobrepone a la visualización privada de la televisión o del *Streaming*. Por su parte, en torno a las temporalidades se hace referencia a la cotidianidad, la temporalidad social y a la competencia cultural evidenciada en el circuito de SCLC.

3.4.1 Foro cultural: ¿Esfera pública?

En la genealogía trazada en el capítulo anterior se evidenció cómo a finales y principios de siglo se cerraron espacios como Cine Las Casas, el Cine Variedades y el Cinema Santa Clara; también, el advenimiento de los videoclubes y de renta de películas. Todo ello es muestra de una proliferación de lo privado en detrimento de lo público en relación con el consumo de cintas audiovisuales. En el libro *Los ejercicios del ver, hegemonía audiovisual y ficción televisiva* de Jesús Martín Barbero y Germán Rey (1999), se despliega la siguiente tesis: el audiovisual, en su mezcla entre visualidad, tecnicidad e imaginaria, se convierte en ámbito estratégico de batalla cultural. Allí, en torno a las metáforas de lo público, los autores indican que la democracia es reinventada constantemente y que la comunicación adquiere una importancia capital en la discusión público-privado.

Bajo las premisas anteriores, los autores usan las metáforas del ver, la mirada y la luz (relacionadas fuertemente con el cine). De allí, que el ejercicio de la ciudadanía sea, a su vez, un ejercicio de reconocimiento. Ahora bien, ¿cómo determinar qué es iluminado o qué se puede ver? Esta pregunta los lleva a afirmar que:

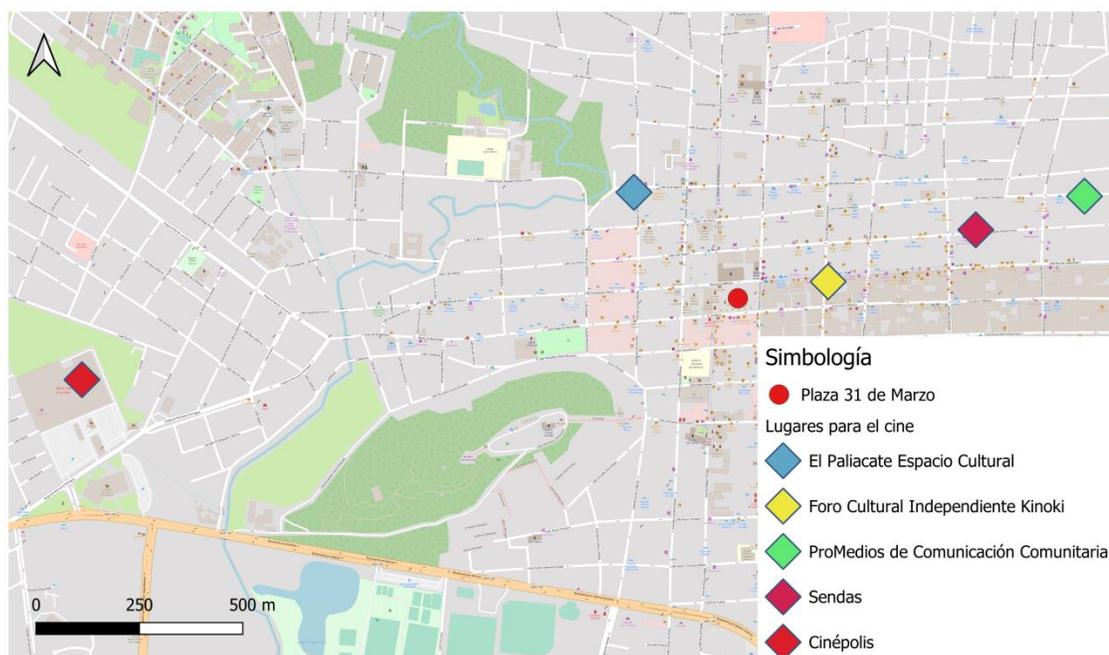
...hay muchas cosas que no pueden soportar la implacable brillante luz de la constante presencia de otros en la escena pública: allí únicamente se tolera lo que es apropiado, digno de verse u oírse, de manera que lo inapropiado se convierte automáticamente en asunto privado (Martín-Barbero & Rey, 1999, p.66).

Por lo tanto, la metáfora de la luz, para los autores, se sitúa como lo evidente y lo iluminado, y la del ver como un ejercicio proactivo de contraste y constatación.

En este sentido, el ágora es lugar privilegiado para ser escenario de circulación de la mirada y de la palabra. Así, comunicación es visibilidad, pero también deliberación: es lugar para exponer la controversia e integración al debate social. Sin embargo, para los autores, que

escribieron en 1999, el ágora se había convertido en el televisor, con una problemática: “Con frecuencia los medios suelen estandarizar la opinión” (Martín-Barbero & Rey, 1999, p.71), por medio de técnicas como los sondeos y las encuestas, que, en distintas ocasiones, son herramientas importantes para los posicionamientos políticos.

Figura 12. Mapa de lugares de cine en San Cristóbal de Las Casas



Fuente: Elaboración propia a partir de información obtenida en el trabajo de campo (2023).

No obstante, como se ha evidenciado en los marcos teóricos de la recepción y el consumo, también se pone sobre la mesa la contrapartida, que son las tácticas expresadas en los usos de los medios y de la comunicación. De tal manera, Barbero y Rey le adjudican a la sociedad civil la unión a “(...) las realidades de deliberación social (puesta en escena de la comunicación), interacción discursiva, pluralismo, autonomía en la formulación de los propios intereses y capacidad para lograr metas sociales, culturales y políticas” (Martín-Barbero & Rey, 1999, p.72).

A partir de lo anterior se afirma: el circuito alternativo de cine de SCLC es una realidad que ha emergido por iniciativa de la sociedad civil que se guía, principalmente, por preguntas sobre los consumos culturales y sobre las obras que circulan. En contravía de una lógica que prima el consumo privado, se articula una de consumo grupal, que pretende generar debates

sobre las agencias, lo común, la convivencia, las problemáticas que atraviesan el estado, la representación, entre otros elementos, por medio de la conversación y la circulación de las obras, que están relacionadas con el acontecer chiapaneco.

De allí, adquiere importancia la noción de foro cultural (ver figura 12). Es decir, de tener un lugar permanente de ofertas culturales en las que se incluye el cine. Es el caso principalmente del Foro Cultural Independiente Kinoki, pero también del Paliacate Espacio Cultural. Es, justamente, elemento importante de la historia trazada sobre el surgimiento del circuito alternativo, que inició con propuestas de cineclubes como La Ventana, El Puente o La Casa de Las Imágenes, y que siguen apareciendo con lugares como, por ejemplo, Sendas. Espacios de mediaciones y de mediadores que son, a su vez, lugares de confluencia y de paso de organizaciones de la sociedad civil, de ciclos de cine, de entes académicos o de sujetos con iniciativas personales. Esto lo indica, por ejemplo, Pía Quintana de la siguiente manera:

Nos dimos cuenta de que a la gente le valía si la pantalla es de ocho metros o si se escucha mejor o si se ve mejor. En verdad siempre ha sido el contenido, el encuentro, lo que puedas ofrecerle más allá de ver la película; o sea, las películas sí se pueden conseguir, pero Kinoki sí trata de ofrecer este espacio de encuentro, y creo que ahora se está volviendo a dar con la gente moviéndose. Llega gente de todas partes del mundo a querer mostrar sus películas y llegan a este encuentro y a este diálogo con el público. Recién estuve allí y creo que el pueblo, incluido el Kinoki está en una transformación. Ahora la gente que está llegando a vivir en San Cristóbal es como esta población flotante, que llegaba de turista, pero empezaba a vivir ahí, empezaban a agarrar actividades y a incluirse en lo cotidiano. Pero creo que ahora trae otras exigencias, trae otras formas de estar (Pía Quintana, entrevista realizada el 23/11/2022).

En la cita anterior se encuentran elementos anclados a la importancia de los foros culturales de la ciudad. El contenido se afirma en contraposición a lógicas solamente de rentabilidad comercial (ver apartado 4.2 *Independentista*), por lo que se encuentra una intencionalidad sobre las realidades referidas por los filmes, sobre el lenguaje cinematográfico o sobre las representaciones; allí priman los contenidos chiapanecos o de la república, mayoritariamente diferenciados del cine comercial y de sus lógicas narrativas. De igual modo, el encuentro se erige como objetivo central (lo que nos remite de nuevo a las mediaciones descritas por Martín-Barbero o a las lógicas de los cines clásicos de la ciudad descritos en la genealogía) sobre otras características como las tecnologías de reproducción de cine (por ejemplo, los grandes elementos técnicos de sonido del Cinépolis). Por lo tanto, prima el disfrute y la

reflexión compartida suscitada a partir de la obra cinematográfica, del consumo de alimentos, o de las posteriores conversaciones generadas en los cafés de los foros culturales. Esto es, la producción de un espacio público dirigido a la mediación y al diálogo entre público, agentes culturales, y realizadores y realizadoras audiovisuales.

De igual manera, hay una búsqueda estratégica y transformativa de la cotidianidad, mediante la circulación de eventos culturales, con el objetivo de propiciar nuevas maneras de habitar y de estar juntos. Esto es, reacomodos de la experiencia de la ciudad, que se insertan igualmente en la producción de otras maneras de hacer, sentir, pensar, transitar o conocer a San Cristóbal de Las Casas. Por lo tanto, a la transformación de los públicos y a los modos de propiciar los consumos culturales le corresponden prácticas y dinámicas insertadas en el juego por el campo cultural de la ciudad.

A lo anterior se suma que algunas muestras de cine se desplazan y van a otros barrios. Caso específico, por ejemplo, del Festival Ocote que presenta funciones en diferentes partes de la ciudad; también, del Kinoki Móvil que tiene el objetivo de ir hacia otras partes, no solo de SCLC, sino del estado. O de proyectos como *Cinetiqueta: cine en los barrios*, promovido por Noé Pineda, donde se gestan proyectos de formación audiovisual en diversos barrios de la ciudad y, posteriormente, se exhiben las obras elaboradas por sus habitantes en estos contextos.⁵⁴

Cuando el cine se lleva a los barrios los públicos se diversifican. Aparece como un evento que rompe con la cotidianidad de los usos de alguna calle en particular elegida para la proyección. En estas iniciativas emerge, paralelamente, la figura de la mediación cultural y la gestión estratégica de ampliar el rango de visibilidad y diversificar la participación de espectadores que integren públicos más heterogéneos. Como lo indica Noé Pineda, en la siguiente cita, está presente la idea de cómo ampliar el rango de consumo y cómo propiciar otro tipo de obras cinematográficas no necesaria o primariamente comerciales:

Sí, toca ir al barrio. Esto lo hace Kinoki, lo hacemos nosotros, lo hace Ocote. Ahora está apareciendo más banda en los barrios, lo hacen las organizaciones civiles, no lo hace el estado prácticamente, ninguna institución pública lo hace casi, o sea las instituciones públicas en general. Casi no llega banda indígena a la ciudad de San

⁵⁴ Ver: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100093159750574&mibextid=ZbWKwL>

Cristóbal o llega muy poca. El Kinoki está en el corazón de centro, nosotros mismos estamos un poquito en el corazón de centro y así tú vas y dices uno está en el corazón del centro. Estaba diciendo una amiga que decía mi ciudad, el centro de mi ciudad yo no lo siento mío, que me cuesta más trabajo ir, porque cada día es más caro y es más ajeno, entonces eso pasa en muchos procesos. Entonces hay que llevar los cines a los barrios y a las colonias. Pues la gente no está acostumbrada a ir a ver, pero si estás vinculado a procesos organizativos dentro del mismo barrio, ya sea que haya un espacio de creación cultural o alguien está promoviendo actividades comunitarias, pues sí se puede convocar a la gente y que venga. Además, está como difícil la parte de llevarle cine y que consumas algo que no entiendes, que te interpela de una forma muy difícil y muy drástica. Entonces a mí me ha tocado llevar también los últimos cuatro años proyecciones a barrios y Cinetiqueta, el cine en los barrios que son formación y proyección. Pues sí, te das cuenta que si pones una peli todo el mundo está aburridísimo y pones otro tipo de cinematografía y todo el mundo está divertidísimo, y dices “wey, es lo último que quiero fomentar” (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

Lo anterior aparece del mismo modo en la inauguración del Festival Ocote: Miradas Encendidas realizada el 5 de noviembre de 2021 cerca al Arco del Carmen, al aire libre. Allí, se dispuso el lugar con una pantalla grande y el sistema de sonido. Se encerró la zona, y al acceder se preguntaba por algunos datos como la nacionalidad o el nombre. Las sillas no fueron suficientes para la cantidad de personas que asistieron. Calculo entre 80 y 90 personas ese día, la mayoría enchamarrados por el frío de San Cristóbal. Algunas personas estuvieron de pie y otras se recostaron sobre una pared o se sentaron en la banquetta. Reconocí acentos de otros estados del país, así como algunos académicos de mi entorno. Es decir, parece ser un público especializado de cine, que de alguna u otra manera están interesados en las temáticas.

El lema del festival es “Muestra de cine en Chiapas”, por lo que se precisa que el objetivo central del encuentro y de los días posteriores es exhibir este tipo de obras. Se proyectó la película *Negra (2020)*, de Medhin Tewelde, una de las promotoras del festival. Antes de la función, hubo una muestra de teatro de sombras de una organización de San Cristóbal. Casi todos los espectadores somos adultos o jóvenes.

Al final se procede con el rito de inauguración, que consiste en prender fuego y precisar la relación entre el ocote y la producción de la cinematografía en Chiapas. La proyección duró alrededor de dos horas, en un espacio dispuesto y no permanente. A pesar de ser cine al aire libre casi no se escuchaban conversaciones, había una concentración en la obra.

A partir de lo hasta aquí dicho se puede afirmar que los foros culturales y los festivales de cine son gestores de espacios públicos no permanentes, sino actualizados constantemente, al menos para las personas interesadas. Es importante resaltar que en los consumos culturales hay procesos de integración y de distinción cultural, como se ha comentado en el presente capítulo, y los públicos que asisten a estas salas están, mayoritariamente, atravesados por prácticas organizativas, tendencias políticas y gustos por el audiovisual. Por lo tanto, hay grupos específicos que participan de su gestión y consumo, lo que deja por fuera a otra parte de la población, no interesada o no alcanzada o motivada por la convocatoria.

Figura 13. Presentación de cine en El Paliacate Espacio Cultural



Fuente: foto realizada en el trabajo de campo.

En términos generales, uno de los ejes importantes de las ritualidades del circuito de cine es la noción de foro cultural como lugar de mediación de lo público que permite la visibilidad del contexto social, político y cultural de algunas facetas de Chiapas, a partir de interacciones alrededor de una herramienta de mediación como es la obra audiovisual. De igual manera, se presenta una forma de lectura particular, de personas de la sociedad civil interesadas en el audiovisual; asimismo, un modo de iluminar por medio de la pantalla y un mirar por parte de los espectadores, encaminado a generar debates y conversaciones relacionados con la sociedad civil. Finalmente, una prevalencia del “estar juntos” como correlato al paso del espacio privado

del consumo cultural, que fue propiciado, mayoritariamente, por la hegemonía de la televisión y ahora por el consumo bajo demanda del contenido multimedia distribuido de manera digital o *streaming*.

3.4.2 *Temporalidades del circuito alternativo de cine*

Martín-Barbero (1999) propone tres ejes para describir la materialidad social y la expresividad cultural de los medios, lo que nos da pistas y entradas a hablar de las temporalidades, que son: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural. Sin embargo, el autor está pensando una realidad social de finales de siglo XX, y primeros años del XXI. Por lo tanto, a cada una de sus claves, habría que situarlas en el contexto actual del circuito alternativo de SCLC.

La *cotidianidad familiar* se da por la prevalencia a finales del siglo XX de la televisión que tenía a la familia como la unidad básica de audiencia. Esta representa un ámbito clave de lectura de los medios, con todo el peso que ello conlleva. La televisión interpela desde la simulación del contacto y de la cercanía con las que se configuran los programas y los géneros televisivos. Por su parte, la retórica de lo directo se nutre de la proximidad y la imagen inserta en la cotidianidad, que permite que planos, rostros y sonidos se carguen de valor simbólico; esto es, una sensación de inmediatez.

Lo anterior, da muestra de lo que se denominó la entrada de los medios masivos al espacio privado o personal, y la transformación de la cotidianidad. No obstante, ¿qué se puede decir del circuito de cine alternativo? En primer lugar, sin deslegitimar el peso que aún tiene la televisión y la centralidad del artefacto televisivo en el área doméstica, y las reconfiguraciones que ha tenido, la búsqueda del circuito alternativo, al contrario, se concentra en llevar la magia de la imagen y la proximidad que se desprende del lenguaje audiovisual a un consumo de prevalencia mayoritariamente grupal (incluso familiar), antes que individual. Esto no se da de manera tajante, pues el consumo audiovisual se presenta en su irrigación en diferentes plataformas. Es decir, la visualidad de cine en SCLC se recrea en la posibilidad de una oferta variada que integra *streaming*, el Cinépolis, y estos otros lugares.

El segundo eje de análisis es la *temporalidad social*. Aparece, en un primer momento, el tiempo productivo, que es aquel valorado por el capital; es un tiempo medido y lineal, en contraposición al tiempo cotidiano que es repetitivo y fragmentado. Los medios masivos, en su lectura estratégica, desprenden una estética de la repetición fabricada por la reiteración de programas y de formatos.

En el caso del circuito alternativo, de igual manera, se desarrolla una estética de la repetición y la reiteración, aunque con sus particularidades. El Foro Cultural Independiente Kinoki, en primer lugar, tiene horarios establecidos para sus funciones de cine, que son a las seis y luego a las nueve de la noche. Dentro de su repertorio se encuentra, a su vez, mensualmente, repetición de películas alusivas al zapatismo, que se inscriben en su programación bajo el rótulo “EZLN”, como: *Todos somos Marcos*, de Canalseisdejulio; *Zapatista* (1998), de Eichert, Rowley y Sandberg; *La lección del caracol* (2013) de Sylvie Lapointe; y *Zapatistas, Crónica de una rebelión* (2003), de Carlos Mendiza. Repetición, igualmente, de organizaciones de la sociedad civil como Otros Mundos – Chiapas o el Centro Cultural Carlos Jurado, que dentro de la programación mensual tienen su espacio de presentación y de cine debate.

Finalmente, repetición de formatos, especialmente del documental que es el gran eje articulador de realización y muestra de obras en este foro. Caso similar al de El Paliacate Espacio Cultural, que cada semana tiene su día inscrito para la presentación de cine, otros para música, otros para el teatro, etcétera. Lo anterior no quiere decir que no haya lugar para la novedad o para la creatividad y diferenciación, pero se trata de encontrar esos puntos reiterativos que dibujan una marca de identidad de los lugares. Por lo tanto, se identifica, a un lado del tiempo productivo y serializado, la repetición basada en los filmes que produce otras temporalidades ligadas con las formas de consumo y de las socialidades hasta aquí descritas. Lo anterior, es ilustrado por la siguiente idea de Noé Pineda:

Pues ya en ese sentido ellos dan una continuidad, para eso ya Kinoki se consolida como un espacio de proyección en colaboración con mucha gente que Ceci y demás que le van metiendo programación, de que si le damos este docu que a lo mejor trajo fulano, también se aglutina alrededor. Empieza también a ser un espacio muy enriquecedor, ahí a la par se va desarrollando la otra línea de proyección con lo que sería después el Ocote, que en esos primeros años está sí, con estos intentos de proyección, de juntar la raza y que se hace esporádicos, pequeñitos, chiquitos y

después sí se da como el paso al Ocote, que es la muestra de cine en Chiapas (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

Finalmente, se encuentra la *competencia cultural*, que se refiere a los cambios de la concepción de la cultura, y a la afirmación de los modos de leer y usar la comunicación (elementos que ya se vieron durante este capítulo). Vale decir que, dentro de la competencia cultural, está la intención de realizadores/as de obras hechas en Chiapas de presentarlas en estos lugares, y de darles visibilidad en el circuito. Elemento que se introduciría, a su vez, en la temporalidad de la novedad de obras y de temáticas tratadas.

En resumen, las ritualidades del circuito alternativo de cine de SCLC se propician a través del foro cultural como lugar permanente de consumos culturales, basados en la preminencia de la visualización colectiva, el debate y la reflexión; lo que podríamos denominar espacios públicos culturales. Se presenta una configuración estratégica a partir de la agenda cultural, con la finalidad de recrear y practicar la ciudad a partir de su campo cultural, donde se trastocarían también las cotidianidades. Finalmente, hay una estética de la repetición, basada en el documental, y en la gestión activa de agentes culturales insertos en debates de la sociedad civil.

3.5 A modo de cierre

El objetivo del presente capítulo fue dar cuenta de las socialidades y ritualidades del circuito alternativo de cine de SCLC, a través de la descripción de los consumos culturales y de los usos colectivos y cotidianos de los medios. Los foros culturales independientes, que estructuran el circuito a partir de sus mediaciones institucionales, se gestan en torno a la expresión y la participación, en contraposición a modelos de representatividad política. Se exponen maneras de recrear las ciudadanías relacionadas con los modos de consumo cultural, en los que se expresan, reconocen y gestan identidades y otredades. También, intervenciones por la visibilidad social y los reconocimientos, mediadas por la obra audiovisual que aparece como *ventana* a realidades transnacionales, *puerta giratoria* a identificaciones de las propias problemáticas y a *retratos* de las situaciones presentes en Chiapas. De esta manera la mediación

institucional de los foros culturales permite que éstos operen como especie de “portales” que ofrecen de forma integrada a los usuarios una serie recursos y servicios a través de enlaces a ventanas, puertas giratorias y retratos, en tanto espacios de interacción, socialización e intermediación donde están disponibles y accesibles diversas obras, que ganan en visibilidad, presencia, promoción y circulación cultural, y espacios de aperturas circulares (oferta-demanda) a las obras de otros lugares que se consumen en Chiapas, y a las chiapanecas que comienzan navegar por otras partes de México y el mundo.

Las socialidades del circuito se identificaron con la consecución de ciudadanías, a partir de la posibilidad de tener espacios para la circulación cultural, donde se media la interacción entre públicos, gestores culturales, realizadores/ras, principalmente. Y, finalmente, en las ritualidades se resalta la importancia de los foros culturales como esfera pública, que posiciona el consumo colectivo sobre el individual, con el fin de puesta en común, reflexión y debate del acontecer chiapaneco. También, de temporalidades sociales ancladas a la estética de la repetición, de la resistencia y a la reconfiguración de las cotidianidades de la ciudad. Ello al estimular una dinámica cultural a partir de las interacciones cotidianas donde se expresan sensibilidades políticas, emociones, creencias, conocimientos, convicciones y opiniones disidentes, es decir, politicidades para dirimir los significados de la política y las formas de hacer una política otra.

CAPÍTULO 4. SUBJETIVIDADES EMERGENTES EN EL CIRCUITO ALTERNATIVO DE CINE DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS

En tal sentido sus acercamientos a los lugares intersticiales de lo social recolocan en el centro de la reflexión teórica el problema de la subjetividad, no como la dimensión irracional u obscura de lo social, sino precisamente como el “lugar” de las operaciones de apropiación y resistencia de los significados sociales que devienen acción”.

(Rosana Reguillo, 1998, p.5).

En los capítulos anteriores se realizó una genealogía del circuito alternativo de cine de SCLC, con énfasis en los dispositivos que lo atraviesan y algunas de sus mediaciones; posteriormente, se subrayaron los consumos culturales y las mediaciones de la ritualidad y la socialidad. Ya es tarea de este cuarto capítulo, para continuar dando cuenta del objeto de estudio y de los objetivos generales de la investigación, tratar el tema de la subjetividad. El objetivo de este apartado es, entonces, caracterizar los procesos de identificación y subjetivación de los agentes culturales respecto a los dispositivos y las lógicas de producción y socialización del circuito alternativo de cine de SCLC.

Para ello haré uso con fines descriptivos y analíticos de las siguientes “figuras sociológicas”, que permiten tratar las subjetividades encontradas en el circuito, a saber: “independentista”, “mediador/a cultural”, “autonomista”, “colectivista”, “esteticista” y “feminista”. Para los procesos de identificación me baso, a su vez, en las transformaciones del cine en SCLC a partir los 90, donde se marca el surgimiento del circuito alternativo. Es importante resaltar que dichas descripciones no se exponen en el campo de manera totalmente delimitada; al contrario, algunos actores culturales se insertan y mueven en y entre distintas subjetividades. Su parcialización responde a un ejercicio analítico y descriptivo que posibilita el establecimiento y entendimiento del universo de estudio, aunque se evita la esencialización reduccionista. Tampoco, encontramos homogeneidad en el interior de cada subjetividad,

debido a que se fijan matices y diferencias en la racionalización, motivación y entendimiento de lo político.

Antes de mostrar los hallazgos y la discusión, es importante resaltar que la subjetividad se entiende como emergencia y no netamente como producción (ver apartado 1.3 “La subjetividad y el poder”); esto es, subjetividad no como residuo de estructuraciones sociales y simbólicas, sino incorporada en las disputas que conectan la acción, la apropiación, la emoción y las búsquedas de los agentes en marcos históricos y temporales amplios. Pero, tampoco subjetividades autónomas por fuera de cualquier orden histórico y social o de relaciones de poder. El concepto retoma algunas ideas de Sherry Ortner (2016), cuando define la subjetividad en un doble sentido: modos de afecto, pensamiento, deseo, entre otros, que animan a sujetos actuantes; y, formaciones sociales y culturales que moldean esos modos de producción de la acción. De este modo, la autora asume que al abordar la subjetividad no se debe borrar el elemento político, y retoma la noción de hegemonía. En su trabajo cita extensamente a Clifford Geertz, y a autores como Raymond Williams, y Anthony Giddens, principalmente.

Ahora bien, ¿cómo dar cuenta de esas subjetividades y bajo qué categorías? Una primera respuesta aparece en los vínculos entre subjetividades y politicidades. Ambas establecen que el poder no se desliga de la agencia y la estructuración. De igual manera, en el concepto de politicidades se critica la naturalización de lo político, y se asume la potencialidad de todo lazo social; o sea, una acción puede alojar en sí, potencialmente, un sentido político que se despliega en las relaciones sociales (Bonvillani, 2017) Esta noción también integra aquellas dimensiones centradas en las sensibilidades, actitudes y creencias que animan a los sujetos actuantes (Nair Calvo, 2003). Algunos elementos analíticos de esta propuesta son: el universo motivacional, la organización de las prácticas o el “campo afectivo” (Bonvillani, 2017).

Ahora bien, hay un punto mayor de convergencia entre ambas propuestas: la acción o agencia. Hay en las dos concepciones referencias al trabajo de Anthony Giddens y a sus planteamientos sobre agencia y estructuración. Por ejemplo, para Ortner: “La agencia no es una voluntad originaria o natural, sino que adopta la forma de deseos e intenciones específicos dentro de una matriz de subjetividad, de sentimientos, pensamientos y significados

(culturalmente constituidos)” (Ortner, 2016, p.131) o “...coincido con Giddens en que los actores siempre son, al menos en parte, ‘sujetos cognoscentes’, tienen algún grado de reflexividad [...] y son capaces de ‘penetrar’ de alguna manera los modos en que son formados por las circunstancias” (Ortner, 2016, p.131).

Por su parte, en la definición de politicidades encontramos, por ejemplo:

La dualidad de la estructura, en tanto permite y condiciona la acción, coloca en el centro al concepto de agencia, que remite a un actor que produce y reproduce la sociedad. Al hablar de agencia aludimos a un proceso continuo, un *fluir corriente* en el cual el registro reflexivo que el actor mantiene es importante para el control del cuerpo, el contexto, y la propia acción en la vida cotidiana (Nair Calvo, 2003, p.5).

Por tales motivos, considero importante hacer una digresión y precisar algunos elementos del concepto de *Agency* desarrollado por Anthony Giddens, antes de entrar totalmente al análisis de las subjetividades.

4.1 Subjetividad y acción

Anthony Giddens (1986) en el libro *The Constitution of Society, Outline of the Theory of Structuration*, critica, inicialmente, las ciencias sociales que se han basado en el imperialismo de la estructura o del sujeto; esto es, de aquellos acercamientos teóricos y metodológicos que privilegian alguno de dichos elementos y que borran por completo al otro. Por un lado, teorías estructuralistas y funcionalistas enfatizan en el todo social sobre el individuo, contrario a algunas perspectivas hermenéuticas que tienden a puntualizar al sujeto como centro de la experiencia de la cultura y de la historia. En cambio, la propuesta del autor radica en la discusión de ambas tradiciones. En el centro del debate estaría precisamente la noción de subjetividad. Los primeros la caracterizan como algo residual o meramente pasivo, mientras que los segundos tienden a borrar la dominación y los flujos históricos.⁵⁵

De la problemática anterior emerge la propuesta del autor: la teoría de la

⁵⁵ “Whereas for those schools of thought which tend towards naturalism subjectivity has been regarded as something of a mystery, or almost a residual phenomenon, for hermeneutics it is the world of nature which is opaque — which, unlike human activity, can be grasped only from the outside. In interpretative sociologies, action and meaning are accorded primacy in the explication of human conduct; structural concepts are not notably prominent, and there is not much talk of constraint” (Giddens, 1986, p.2).

estructuración, donde su objeto no es la experiencia individual de los actores ni las totalidades sociales, sino, como él lo indica, prácticas sociales ordenadas en el tiempo y en el espacio.⁵⁶ Dicha definición tiene consecuencias en la manera de analizar la subjetividad, pues restituye la capacidad de actuar del sujeto y, al mismo tiempo, resalta las configuraciones de orden estructural. De tal modo, las estructuraciones no son *a priori* esenciales, sino recreaciones propiciadas mediante la acción; y, asimismo, las acciones son constreñidas por dichas estructuraciones. Para fines del análisis de las subjetividades del circuito alternativo de cine de SCLC me refiero al concepto de agente, que a su vez se liga con el de racionalización y motivación.⁵⁷ En consecuencia, el sujeto es un agente. Lo que quiere decir para Anthony Giddens que las personas, en su cotidianidad, supervisan⁵⁸ o vigilan reflexivamente el flujo de actividades, conductas y contextos en los que se sumergen; también, esperan que los otros tengan las mismas facultades.

La racionalización se refiere a que los actores, en su día a día, tratan de entender y conceptualizar las bases de las actividades que realizan. Ahora bien, la racionalización no debe confundirse con la capacidad de los sujetos de especificar discursivamente la totalidad de las razones de sus conductas, pero sí de reflexionar y expresar qué es lo que hacen. Es decir, el campo de la racionalización remite a emociones, angustias, consideraciones y pensamientos que preceden a una actividad. Con todo, dentro de un grupo existen convencionalismos, por lo que ciertas razones aparecen como modo natural de actuar. Es tarea, entonces, del análisis sumergirse en estas capas.

Si la racionalización se centra en los impulsos, las motivaciones se gestan en el campo de las aspiraciones. Es el lugar de la potencialidad y el “mapa de los sueños”, al que las actividades pretenden dirigirse. Giddens refiere, no obstante, que muchas de las acciones cotidianas no están necesariamente motivadas o no se conocen dichas motivaciones. Es decir, se expresa la normalización de ciertas reproducciones sin el reconocimiento, *de facto*, de las

⁵⁶ “The basic domain of study of the social sciences, according to the theory of structuration, is neither the experience of the individual actor, nor the existence of any form of societal totality, but social practices ordered across space and time” (Giddens, 1986, p.2).

⁵⁷ Por lo tanto, no me detengo en otros conceptos importantes de esta propuesta teórica como el de reglas, dualidad de la estructura, técnicas, etcétera.

⁵⁸ El concepto utilizado por Giddens es *Reflexive Monitoring of action*.

consecuencias.⁵⁹

De este modo, surge el concepto de agencia, que está enmarcado justamente en la crítica a perspectivas que borran a sujetos o estructuras. Por lo tanto, agencia no se refiere a las intenciones de las personas y su capacidad de moverse en un ámbito vacío de estructuraciones simbólicas o sociales, sino a su posibilidad y capacidad de hacer y actuar dentro de un marco social más amplio. Por lo tanto, el concepto implica el poder⁶⁰ y el relacionamiento.

Para dar cuenta de las subjetividades presentes en el circuito alternativo de cine de SCLC, me referiré a las racionalizaciones y motivaciones que expresan los agentes culturales, resaltando sus motivos, posicionamientos, discursos y emociones; y, al mismo tiempo, las repeticiones espacio temporales que permiten distinguir ciertas regularidades y regulaciones, es decir, ritmos y formas. No sin referenciar, igualmente, las politicidades que se despliegan en cada una de las formaciones.

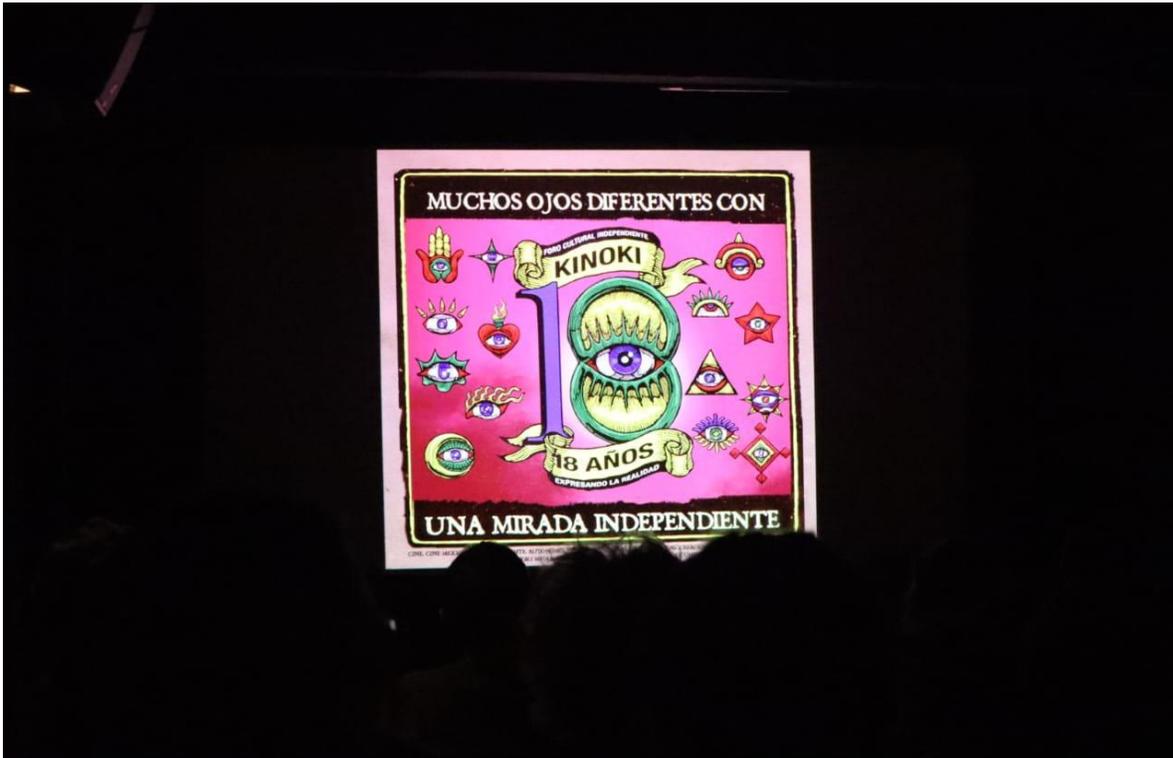
4.2 Independentista

En las prácticas discursivas de los agentes culturales del circuito de cine local aparece, en primer lugar, *la independencia* como bandera de identidad y diferenciación respecto al cine comercial, y a sus lógicas mercantiles de acceso, circulación y consumo de obras cinematográficas. Independencia, principalmente, en el área económica, los contenidos que se proyectan y en los usos y finalidades del audiovisual. Se evidencia, de este modo, la identificación de las y los actores culturales con los dispositivos integrados en el surgimiento de espacios de intermediación cultural. Con todo, dicha subjetividad presenta sus matices y diferencias, especialmente al momento de pensar las relaciones con organizaciones estatales nacionales, encarnadas en este caso en el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). De fondo, veo un debate por la mediación institucional o la institucionalidad.

⁵⁹ “The durée of day-to-day life occurs as a flow of intentional action. However, acts have unintended consequences; and, as indicated in figure 1, unintended consequences may systematically feed back to be the unacknowledged conditions of further acts” (Giddens, 1986, p.8).

⁶⁰ “Agency refers not to the intentions people have in doing things but to their capability of doing those things in the first place (which is why agency implies power: cf. the Oxford English Dictionary definition of an agent, as ‘one who exerts power or produces an effect’)” (Giddens, 1986, p.9).

Figura 14. Lema del Foro Cultural Independiente Kinoki



Fuente: foto realizada en el trabajo de campo (2023).

Kinoki lleva en su propio nombre “Foro Cultural Independiente” y dentro de sus lemas está “Muchos ojos diferentes con una mirada independiente” (ver Figura 14), por lo que las diversas formas de mirar, que reivindican el lugar de las audiencias, legitima la presencia de una mirada alterna. Así lo expresa, por ejemplo, la programadora cultural del espacio, Pía Quintana:

Independiente en este país es que no recibes fondos públicos, esa es como la definición más básica. Ya un poco completándose es que no respondemos a lógicas de mercado como otros complejos, de estas empresas del cine, del entretenimiento, no buscamos eso. Ahí tenemos una decisión completa de que no tenemos que mostrar estas películas para mostrar estas otras. Somos entonces independientes en lo económico, en las decisiones en cuanto al contenido, y pues sí, eso, nos valemos de nuestros propios recursos para seguir haciendo alianzas con organizaciones o con grupos que estén en el mismo camino. No somos la alternativa. Las películas mexicanas se estrenan en las salas independientes. Aquí está dividido en comercial, en independiente, y en cultural. El cultural es diverso, pueden ser casas de cultura que pertenecen al gobierno, o pueden ser independientes, digamos como sin fines de lucro que sería la parte cultural; pueden ser universidades, es como muy amplio; y el independiente o alternativo, estaríamos nosotras ahí y eso es lo que te digo, o sea no somos la alternativa a mostrar o presentar películas, sino que somos la primera salida

de muchas películas. La radio está también, la radio funciona distinto, es como un colectivo (Pía Quintana, entrevista realizada el 23/11/2022).

Un elemento para considerar de la cita anterior es que lo independiente se constituye en la afirmación de un “otro constituyente”, encarnado en las grandes salas de exhibición que operan bajo presupuestos netamente económicos, y que operativizan la muestra de obras de cine de acuerdo a su rentabilidad y al aumento de ganancias por encima del contenido. El segundo elemento importante en las palabras de Pía Quintana, en consecuencia, es justamente el peso que adquiere el contenido. Esto se da, como lo indica la programadora cultural, en que los foros no se entienden como alternativa al cine mexicano, sino precisamente como gestores de un espacio donde se pueden mostrar y discutir obras hechas en el país. De allí, que adquiera notoriedad el flujo de este tipo de películas y la elaboración de redes de proyección independientes, que en el caso del Kinoki es La Comunidad de Exhibición Cinematográfica (CEDECINE). Es decir, mezcla su independencia con la creación de redes alternativas y otros procesos de institucionalización.

En consecuencia, el otro constituyente del circuito alternativo de SCLC es el Cinépolis de la ciudad. Por ejemplo, para Noé Pineda:

Si dependiéramos de Cinépolis, pues solo veríamos Marvel, Universal y Disney, o sea uno va a la cartelera del Cinépolis y dices “wey, no hay nada”, y cuando hay una película mexicana o es comedia o es terror, no hay más. No hay por accidente una obra... ¡Uff, eso no va a pasar! Hay en San Cristóbal sobre todo esos gestores de proyección de la Unich, de la Unach, gente individual, privados, más alguno que otro accidentalmente que trabaja en cultura municipal o cultura distrital. Yo creo que ya el cúmulo de sujetos de manera individual o colectiva ha permitido como la creación de públicos, la creación de nuevas miradas, o sea que ya haya la nueva posibilidad de realizadores con una mirada distinta, porque todo eso pasa por la reflexión (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

De esta forma, en la racionalización de los sujetos se manifiesta la proyección audiovisual como campo de acción en el que es posible originar otras posibilidades de ver y consumir cine, de participar en procesos formativos, de exhibir el cine hecho en la república y en Chiapas, de dar notoriedad a los sucesos importantes y a las memorias de la ciudad y otros municipios del estado. Asimismo, de propiciar espacios contrarios a disposiciones exclusivamente comerciales en las que imperan la rapidez y la exhibición de contenidos tragados por su rentabilidad económica; igualmente se encuentra, por ejemplo, en los inicios del circuito alternativo, una

posición alterna a la relación con las distribuidoras que quebraron los cines clásicos de la ciudad (ver apartado 4.5 Cine como centro cultural). Esto lo expresa, por ejemplo, Edith Domínguez, cuando indica: “También un poco bajo mi lógica, donde pues para mí muchas de los filmes eran propiedad de la humanidad, entonces ahí se pasaba, y no había toda esta cosa de pedir permiso, de avisar” (entrevista realizada el 04/11/2022).

En el campo de las motivaciones observo la intención de gestionar encuentros y procesos colectivos, donde se puedan propiciar ciudadanías y reflexiones conjuntas. Como lo comenté en el capítulo anterior sobre consumos culturales, se generan lógicas que premian el “estar juntos” y discutir las obras, ver lo que se realiza en el estado federativo o poner en el debate público situaciones contextuales. Esto se puede constatar, por ejemplo, en los cinedebates, que tienen como eje central la discusión final. También, en la creación de lazos entre propuestas culturales y organizaciones de la sociedad civil como Centro Cultural Carlos Jurado u Otros Mundos Chiapas; o en la producción radial, en los proyectos educativos promovidos por ejemplo desde ProMedios De Comunicación Comunitaria A.C., entre otros.

Ahora bien, hay matices en torno al modo de sentir y profesar la independencia, especialmente respecto al vínculo que se establece con entes institucionales estatales tanto de Chiapas como del país. Por un lado, hay un flujo amplio de creación y conexión entre algunos agentes del circuito e instituciones como el Instituto Mexicano de Cinematografía. Ejemplo de ello son: Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) o el Estímulo a la Creación Audiovisual en México y Centroamérica para Comunidades Indígenas y Afrodescendientes (ECAMC); o, de igual manera, apoyos como el de Focine Exhibición o la elaboración de institucionalidades alternativas, como la de CEDECINA referenciada anteriormente.

Sin embargo, paralelamente se hallan posiciones que denuncian cualquier ligazón con el IMCINE o con programas estatales chiapanecos o nacionales, bajo la premisa de que todo vínculo afectaría o desdibujaría totalmente la noción de independencia en la producción, circulación o exhibición. Por ejemplo, Edith Domínguez, gestora de la idea del Kinoki, dice:

Mira, mi visión como cineasta: yo siempre he estado muy en desacuerdo con la industria del cine, muy en desacuerdo con arrimármele a IMCINE. Mi visión, mi intención y como yo me siento mejor es haciendo producciones que no sean de estos grupos grandes llamados en chinga, todos gastando, o sea, toda esta parafernalia

industrial. Yo no entiendo, por ejemplo, como hicieron un festival en una comunidad zapatista, e invitan a IMCINE, y le aplauden y yo digo a ver... un momento... IMCINE es una instancia de gobierno; o sea, decir que es cine independiente cuando te está pagando IMCINE, no es cierto, es una farsa. Entonces yo creo que se está aprovechando por un lado ahí IMCINE, que es política y la política no hace nada si no tiene un beneficio (Edith Domínguez, entrevista realizada el 04/11/2022).

Esta discusión hace parte de un debate amplio centrado en la mediación de la institucionalidad trabajada en la presente tesis, pero también sobre los nexos con debates públicos y con las sensibilidades políticas. Esta mediación, a grandes rasgos, se refiere al tipo de identidades que se pretenden institucionalizar a partir de la regulación de discursos que se dan en debates entre el estado y la sociedad civil. Se habla, por lo tanto, de estructuraciones sociales de orden macrosocial relacionadas ampliamente con subjetivaciones.

De esta manera, en la subjetividad independentista se desarrollan las dos posiciones anteriormente descritas, que se pueden resumir en: 1) una postura integrativa, que se mueve entre la búsqueda de independencia y la generación de redes y participación con instituciones estatales. Pretende ganar espacios institucionales y gestionar sus motivaciones dentro de las propias dinámicas propiciadas por los nexos entre estado, instituciones y sociedad civil; 2) una división del campo social entre lo alternativo-independiente y lo estatal-institucional, ejes totalmente separados que responden a dinámicas y a intereses diferentes. En este discurso las instituciones políticas son vistas como ejes totalizadores que borrarían cualquier halo de independencia desplegado por la sociedad civil. Así, en esta visión, el IMCINE acarrea el problema de ser un medio ideologizante que se apropiaría de los esfuerzos alternativos del audiovisual, para regularlos y borrar sus intenciones transformativas.

Con todo, hay elementos transversales en ambas posiciones, especialmente en el tipo de lógicas relacionales que promueven. En primer lugar, premian lógicas de horizontalidad desde la creación audiovisual, hasta la circulación de la obra y su puesta en común con los públicos del circuito alternativo. También, procesos de reconocimiento donde, como se ha visto a lo largo de la tesis, hay un apremio por visualizar obras realizadas en Chiapas y visibilizar y debatir temáticas que lo atraviesan. Todo ello, a partir de discusiones directas en el campo de la socialidad, y de autonomías de criterio y de decisión sobre el tipo de foro cultural que se construye y sobre los tipos de obras audiovisuales que se exhiben.

En resumen, la subjetividad independentista se mueve en la producción de otras lógicas económicas y narrativas diferentes a aquellas desplegadas por los grandes emporios económicos de exhibición de cine. Se busca el encuentro y la reflexión conjunta, al contrario de un consumo solamente individual. No obstante, se advierten matices en las politicidades de los actores sociales adscritos a este tipo de subjetividad, especialmente en la relación con las instituciones estatales. Aun así, hay elementos transversales que posibilitan el proceso de identificación de una subjetividad independentista, especialmente en el tipo de relaciones y de autonomías que se buscan instituir.

4.3 Mediador/a cultural

Otra subjetividad emergente en la configuración del circuito alternativo de cine es la de mediadora o mediador cultural, que efectúa labores estratégicas a partir de procesos de formación y comunicación con miras a introducir su labor en posturas políticas dentro de la sociedad civil. Es importante la palabra mediador contraria a la de intermediario, puesto que esconden visiones diferentes de los vínculos entre producción y consumo y de los usos y finalidades de la comunicación (Martín-Barbero, 2005) Igualmente, de manera similar a lo descrito en la subjetividad independentista, se instauran matices en las discursividades de los agentes culturales, especialmente en torno a la visión de su propia labor.

La intermediación cultural y comunicativa naturaliza el enfoque que posiciona, de un lado, a un emisor encargado de la transmisión de los textos o las obras y, del otro, un receptor destinado a recibir el mensaje y reproducirlo, en la medida de lo posible, con la mayor fidelidad. Por lo tanto, el intermediario tiene el papel de “traducir” y “hacer entender” el mensaje del emisor y, al mismo tiempo, borra toda relación de dominación social y simbólica; así, naturaliza las estructuras sociales. Caso distinto a la figura del/a mediador/a, que basa su acción en el entendimiento de las asimetrías y tensiones, y que sitúa su trabajo en elaboraciones estratégicas con miras a construcciones de sentido más colaborativas. En este sentido, la comunicación denuncia el supuesto alejamiento y reproducción limpia de la información y, por su parte, avizora su papel configurativo en sociedades hipercomunicadas (Martín-Barbero, 2005).

Figura 15. Procesos de formación en ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C.



Fuente: Fotografía de ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C.⁶¹

De esta manera, se instituye la mediación cultural en el seno de gran parte de las iniciativas desplegadas por agentes del circuito de cine alternativo. Esto se constata, por ejemplo, en la creación de la Organización Sociedad Civil Las Abejas de Acteal, el Comité de Defensa de la Libertad Indígena Xi'nich o del propio funcionamiento y objetivos de ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C., que dentro de sus actividades tiene el proyecto Cinetiqueta Cine en los Barrios, o el establecimiento de plataformas para fundar un sistema de distribución y acceso a contenidos más democrático. O, también, las funciones de cine llevada a los barrios de la ciudad, y los mediadores culturales pertenecientes a organizaciones de la sociedad civil que promueven la reflexión y la discusión a partir del consumo de ciertas obras cinematográficas. Francisco Vázquez, perteneciente a ProMedios, donde se encarga de la preservación del archivo audiovisual, indica:

Creamos una escuela de comunicación que fue un programa de formación muy programático con nuestra visión de cómo debíamos desarrollar la comunicación. Teníamos los ejes clásicos de la formación en audiovisual, fotografía, video, gráfica popular, prensa escrita, más a nivel reportaje y crónica y así, pero los ejes transversales eran violencia, poder, exclusiones, machismo, racismo, clasismo como el análisis de medios, de redes sociales y la influencia de estos medios que son muy distintos a los medios tradicionales. Entonces urge el análisis de redes sociales, su impacto, su funcionamiento, y sus dinámicas, y esa escuela la creamos para consolidar lo que habíamos hecho todos los años previos. Hicimos un manual de formación que le llamamos Guía de Consejos, donde más de cómo decir cómo hacer las cosas, te

⁶¹ Ver: <https://promedioschiapas.wordpress.com/fotografia/>

decimos cómo hicimos las cosas y qué consejos podemos dar a partir de nuestra experiencia (Francisco Vázquez, entrevista realizada el 23/11/2022).

En consecuencia, esta subjetividad constituye una racionalización que se acuña directamente con una visión estratégica del espacio social —o táctica, si nos apegamos a la terminología de Michel De Certeau (2000)—. Es decir, la producción de acción se gesta en la autorreferenciación de los sujetos como partícipes de redes, procesos o actividades encaminadas a generar configuraciones sociales de acuerdo con lógicas que pretenden, por un lado, reflexionar sobre las relaciones de violencia, exclusión, desigualdad, entre otras, y, por otra parte, la búsqueda de cambios y movimientos sociales que transformen dichas relaciones.

Esto se evidencia, de igual manera, en un cine debate al que asistí en el Foro Cultural Independiente Kinoki, organizado por Otros Mundos Chiapas, el 17 de mayo de 2022. La presentación no fue de una película, sino de apartados audiovisuales de una investigación posdoctoral sobre las mineras canadienses. La finalidad de los videos fue mostrar la resistencia cotidiana que realizan algunas comunidades de Chiapas en contra de estos megaproyectos extractivistas. Las discusiones que surgieron durante el conversatorio fueron sobre los talleres de educación popular, la transmisión generacional y los encuentros informativos; esto es, otro tipo de actividades que propicien esa visión estratégica del espacio social.

La presentación duró alrededor de una hora, y mezcló los videos con diapositivas y referencias académicas. Al final, la conversación giró sobre la metodología utilizada por la autora, y a los diversos modos de resistencia de las personas en sus vidas cotidianas, en este caso en algunos municipios de Chiapas. Los otros asistentes estaban interesados, particularmente, por concretar una visión propia de resistencia ante problemáticas de gran envergadura como, en este caso particular, la extracción minera desarrollada por potencias del norte global.

A partir de lo expuesto, afirmo que en algunas discursividades de esta matriz de subjetividad hay una autoafirmación agencial dirigida a denunciar y a transformar las relaciones ideológicas presentes en los circuitos cinematográficos, que tienen su cara en los grandes emporios económicos y comerciales de cine. Por lo tanto, hay una denuncia de ciertas narrativas, y de ciertas producciones que buscan homogeneizar el espacio cultural. En esta postura el papel de mediador es producir escenarios para deshomogeneizar las narrativas

hegemónicas producidas en el cine comercial. De este modo, se exponen diversas posiciones (matices como en la subjetividad independentista) que van desde las actividades de formación vía la educación popular y participación hasta las denuncias públicas.

En este sentido, las motivaciones de esta subjetividad corresponden a cierta manera de desplegar las politicidades. En este caso, apuntan a una desnaturalización de lo social donde se producen críticas sobre la reificación de los lazos sociales. Es decir, se promueve un modo de agencia que busca producir significados que medien las relaciones sociales y que expongan temas como la desigualdad social, económica y cultural que han acaecido históricamente en Chiapas, y que se han mostrado en su forma más radical contra pueblos indígenas. La siguiente cita, igualmente de Francisco Vázquez, ilustra lo expuesto:

El formato Netflix, o sea también homogeniza narrativas, también tiene ese peligro de crear en la medida en que tiene estándares que permiten ingresar a esos espacios, homogeneizar el lenguaje, en la estética y muchos elementos. Es lamentable que en la carencia de más espacios, estos espacios de distribución vayan moldeando la realización y el lenguaje y demás; entonces, hay mucho que debatir, pero hay mucho que hacer, y creo que es muy importante, y nosotros tenemos esta visión de este pequeñito proyecto de crear otros modos de distribución, que sean más comunitarios, más independientes. Aunque somos incipientes en el mundo seguimos preguntando cómo ampliar los espacios, o sea nuestro objetivo es incomodar, pero sí, nada más, solo a eso podemos aspirar, entonces el proyecto es eso, esa piedrita en el zapato para que la gente no olvide que hay preguntas (Francisco Vázquez, entrevista realizada el 23/11/2022).

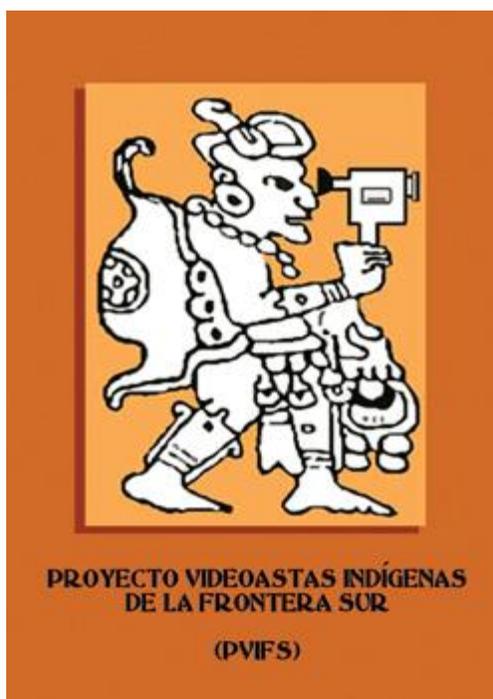
Para resumir, en el circuito alternativo de cine de la ciudad se dispone la figura del y de la mediadora cultural, especialmente desde la década de los 90. Dicha mediación se afirma en contraposición al agente social como intermediario, puesto que, de manera contraria, se extiende una politicidad basada en la puesta en común y producción de narrativas encaminadas a denunciar diversas problemáticas que suceden en el estado. Ahora bien, se encuentran diferentes matices y racionalidades, especialmente en torno a la finalidad de la acción social (la denuncia, el disenso, la reflexividad) y el papel de los públicos de cine.

4.4 Autonomista

La subjetividad autonomista se liga directamente con el dispositivo documental descrito en la genealogía presentada en el capítulo dos. Más específicamente a la figura del/la videoasta, pero

no exclusivamente a ella. Dicha subjetividad se manifiesta en los usos y objetivos del audiovisual, y se conecta con la construcción de autonomías audiovisuales, la lucha por el campo de expresión a través de las herramientas del video y el sonido y la búsqueda de democratización de los medios. Hay una visión estratégica de las filmaciones, que se sitúan como instrumentos mediadores en la consecución de otros fines, todo ello enmarcado en la denuncia sobre diferentes tutelas enunciativas.

Figura 16. Logotipo de Proyecto *Videoastas Indígenas de la Frontera Sur*



Fuente: Axel Köhler y Mariano Estrada. *Desde y para los pueblos originarios: Nuestra video-producción en Chiapas, México* (Köhler & Estrada, 2013).

Esta subjetividad emerge de la necesidad de cuestionar los modos de representación sobre Chiapas que, históricamente hasta la década de los 90, fueron promovidos por agentes externos, tanto en obras de ficción como en documentales o grabaciones, principalmente sobre las comunidades indígenas. Estas discusiones se dieron a la par del desarrollo de herramientas técnicas y del abaratamiento y masificación de aparatos para la realización y exhibición del video, que permitieron su uso con fines alternativos, primordialmente por parte de organizaciones sociales.

Por lo tanto, para el desarrollo de este tipo de subjetividad son imprescindibles las posibilidades de la técnica y la disolución del aura —el acercamiento, masificación y uso— de la obra audiovisual. Pero, también, del desarrollo de múltiples iniciativas de formación (ver apartado 2.4 1994- De videoastas a cineastas) sobre la técnica audiovisual, bajo lemas de autonomía audiovisual, promovidos por diferentes entes institucionales, académicos o de la sociedad civil. Ejemplo de ello ha sido el Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (ver Figura 16).

El documental dentro de esta figura ha sido usado principalmente como medio de reflexión, registro de memorias y herramienta de denuncia. En este sentido, el mismo aparato se convierte en eje de producción, de consumo y de mirada autorreferenciada; es decir, se aprecia una relación constituyente y constitutiva de la mirada y de la imagen de los sujetos y las organizaciones que se incluyen en esta formación. Asimismo, una ampliación y formación en el uso de las técnicas audiovisuales para que cada vez más sujetos tuvieran la posibilidad de gestar narrativas en este campo.

Las racionalizaciones de los sujetos se inscriben en el uso del audiovisual, que se instaure como instrumento de cuestionamiento de las representaciones; de este modo, acontecen otras narrativas adscritas a un contexto de lucha por la resignificación y la expresión. En contraste con las piezas audiovisuales que tenían como tema de fondo a Chiapas, principalmente antes de los 90, se expresa una crítica a la folclorización y reificación del mundo indígena. De esta manera, el debate se inserta en el campo de la expresión, donde la herramienta del video ha tenido un papel fundamental en la producción de imágenes, en mayor medida autogestionadas y autorreferenciales.

En cuanto al uso reflexivo del audiovisual, el video se implanta como mediación que pone en común las asambleas realizadas, que registra reflexivamente las necesidades particulares como la distribución del agua, la creación de carreteras, la medicina, entre otros. Asimismo, la filmación de la medicina, de algunos rituales, del aprovechamiento de recursos, de la producción de piezas con fines pedagógicos, entre otros. Aparece, también, el audiovisual como instrumento de memoria, de autorrepresentación y de registro de las actividades, de los cambios, de las luchas, de los símbolos importantes para la organización. Esto se muestra en la siguiente cita de Francisco Vázquez:

Otra parte tiene que ver con reflexión, con análisis, o sea si tú ves las películas que tienen que ver con agua, con mostrar un proceso participativo para aprovechar un bien natural, de distribución de agua sana a los pueblos, cómo se construyen de manera autónoma el sistema de distribución de agua potable y cómo se plasma en una cosa concreta, todo el discurso de autonomía indígena. Tú ves el de mujeres unidas, tú ves el proceso cooperativista del colectivo de mujeres zapatistas dentro de la visión autonomista; o sea no es una denuncia, es compartir la experiencia (Francisco Vázquez, entrevista realizada el 23/11/2022).

En esta matriz autonomista, adicional a la representación y la expresión, y al uso reflexivo, pedagógico y de memoria, se instituye el video como herramienta de denuncia. Este uso parte de la necesidad de documentar la violación a los derechos humanos, de las carencias y las faltas en los distintos grupos o comunidades, de los abusos u omisiones por parte de instancias estatales; asimismo, de acompañar un movimiento o acción colectiva contextual. Esto lo expresa la voz de Mariano Estrada, que recordemos fue una de las primeras figuras en desarrollar productos audiovisuales en el estado federal, adscrito a una organización indígena, de la siguiente manera:

Vivíamos procesos de reconocimiento, de autorreconocimiento de los pueblos, pero más que autorreconocimiento es el ejercicio de sus derechos a manifestarse y a ser escuchados por las autoridades estatales, locales y federales, en el sentido de que sean tenidas sus demandas de servicios públicos, de servicios básicos para la comunidad como carreteras, caminos, escuelas, hospitales, cosas que no existían. Entonces, una de las necesidades era poder visibilizar todo esto que se estaba dando más allá de lo que estaban haciendo, sino la represión de lo que estaban viviendo por sus luchas, por sus demandas, de estar exigiendo que le sean atendidas sus demandas, sus derechos como pueblos indígenas, pues había la respuesta del gobierno, de parte del estado, pues encarcelamiento, persecuciones, y así terminaron encarcelados varios líderes indígenas. Incluso pues hubo asesinatos entre nuestros hermanos indígenas por el hecho de ser indígenas, y por el hecho de estar en pleno movimiento, entonces en esa necesidad de darse a conocer ante el pueblo y el mundo (Mariano Estrada, entrevista realizada el 12/01/2023).

Por su parte, el campo de las motivaciones se incorpora en un contexto más amplio de lucha por las autonomías, entre ellas la audiovisual, donde aparece la comunicación como derecho y acción estratégica. Estas motivaciones se enmarcan en la puesta en juicio de la tutela enunciativa realizada históricamente sobre Chiapas —especialmente sobre las comunidades indígenas— a través del “vocabulario visual mexicanista” (referenciado en la genealogía), del indigenismo y del propio estado nacional. Dicha tutela enunciativa o ventriloquía parte del establecimiento de máquinas narrativas que se legitiman al mismo tiempo que ocultan la

violencia sobre la cual se constituyen, y que se manifiesta en la apropiación e invisibilización de la voz de los otros, vistos como sujetos sin ninguna capacidad de agencia (Alabarces, 2020).⁶² Al contrario, la subjetividad autonomista se configura en su propia capacidad de relatar, hablar, representar y disputar los sentidos de su reconocimiento. La siguiente cita, de Ana Vázquez, ilustra las motivaciones:

Había un externo, te grababa sin permiso y ya y lo proyectaba como quería. Ahorita está esto de invasión de la privacidad de las comunidades en el sentido de que ya no hay respeto en su imagen, todo lo que pasa se graba o se sube a face. O a veces se van con esas fotografías morbosas para mí, le toman una fotografía a un viejito descalzo y sucio y todo, y lo postean. Obvio que esas imágenes están sin consentimiento, sin derecho de imagen y todo, pero aun así tú ya tomaste una imagen y tú ya lo sacaste y ya lo publicaste. Independientemente nos dediquemos o no al cine, creo que ya es una ética profesional que nos abarca a todos los que nos dedicamos a los medios audiovisuales (Ana Vázquez, entrevista realizada el 12/01/2023).

En resumen, hay una conexión con el dispositivo del documental, entendido como herramienta de autorreflexión, de memoria y de denuncia. En consonancia, se presentó el desarrollo de tecnologías de realización, edición y proyección de videos y del abaratamiento de los costos, lo que permitió a organizaciones sociales y comunitarias elaborar diversas narrativas que dignifican su propia mirada; también, múltiples iniciativas de formación principalmente desde la sociedad civil y de entes académicos, con el fin de democratizar los medios. Hay una construcción de autonomías en el campo de la imagen, la representación y la expresión; asimismo, críticas a tutelas enunciativas y nominativas vividas en Chiapas y a relaciones de dependencia con agentes externos que restringen la independencia de criterio, voz propia e imagen autogestionada. Es importante indicar que la creación de autonomías no borra completamente a la dominación simbólica que aún se inscribe en el campo cultural, en este caso en la ciudad de SCLC.

⁶² Pablo Alabarces cita el concepto “tutela enunciativa” del trabajo de Mario Rufer, especialmente de “Introducción: Nación, diferencia, poscolonialismo” en Mario Rufer, ed., *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*. Ítaca, 2012.

4.5 Colectivista

La matriz colectivista comparte características con la versión autonomista, pero con algunas diferencias. En ambas, se discuten los fines del audiovisual, pero la primera se enfoca en la incidencia social de la composición de relatos colectivos, en contra de visiones individualistas. En esta subjetividad vemos un trasfondo contextual que media en los debates entre colectivistas y esteticistas (como se verá a continuación), a saber: los procesos de urbanización que vive SCLC se entrecruzan con la invención, circulación y objetivos de cine. No obstante, estas transformaciones no clausuran el debate ni borran las búsquedas de cine colectivo. Una de las obras que expresan las características colectivistas es la *Marcha Xi'nich* (1992), dirigida por Mariano Estrada (ver Figura 17).

Figura 17. Fotograma de la *Marcha Xi'nich* realizada en 1992



Fuente: *La marcha Xi'nich* (1992). Mariano Estrada. México: Comité de Defensa de la Libertad Indígena C.D.L.I

En primer lugar, se establece una división de los objetivos del audiovisual, entre aquellos agentes culturales que premian lo colectivo sobre lo particular. De esta manera, como en la subjetividad independentista, se instaura un otro constituyente que es caracterizado por producir piezas audiovisuales sin interesarse, *per se*, por las problemáticas y las luchas sociales de Chiapas; por preocuparse en la “farándula” o en la “alfombra roja”; y por no realizar obras con fines comunitarios, puesto que busca primordialmente aumentar su prestigio en el ámbito cinematográfico. Esto se demuestra en la siguiente cita de Mariano Estrada:

Claro que esto impulsó a muchos jóvenes a presentarse, porque lo que están tratando de hacer no es lo que la comunidad quiere, sino parte de su deseo de querer ser un cineasta famoso y o un cineasta que quiere trascender. El caso es que de alguna manera ellos están impulsándose por sus propios intereses y no tanto por los intereses colectivos y, cuando surgen estas oportunidades, con mayor razón se suman todas estas personas que tienen una visión de desfilarse allí en alfombra roja, porque su material se está proyectando. Y tristemente vimos compañeros nuestros que tuvieron un principio y un fin ahí con esa intención de llegar a estos escenarios, porque no es obviamente lo que se está buscando, y si tuviéramos esa oportunidad no logramos competir hacia las grandes porque realmente no. Lo que buscaban los compañeros es competir, es hacer algo similar a lo que ya de por sí están viendo en las pantallas de cine mexicano, de cine de Hollywood y eso es también lo que creo que está llevando a que muchos jóvenes ahora están haciendo producciones, imitando producciones, que ya han visto, pero ya no representan el espíritu colectivo comunitario, porque no vienen de esa línea (Mariano Estrada, entrevista realizada el 12/01/2023).

Por lo tanto, dentro de la racionalización de los sujetos adscritos a esta forma de desplegar la subjetividad, hay búsquedas colectivas que pasan por la producción de la obra narrativa, hasta su circulación y proyección. Hay fines estéticos o de creatividad narrativa, pero prima el contexto social de la obra y su capacidad de insertarse en debates que reflejen problemáticas sociales de mayor alcance. Esto se demuestra en la manera de tratar un tema, y en el modo de componer la obra, donde se busca un impacto o una mediación cultural y comunicativa de conjunto (colectiva). De igual manera, pasa por la circulación de las obras, donde prima el consumo interno. Incluso, se encuentra un distanciamiento a ayudas estatales, de manera similar a lo expuesto en la subjetividad independentista, con una postura de sospecha a las lógicas que podrían establecer dichos estímulos. Algunos de estos elementos se evidencian en la siguiente postura de la mediadora cultural Concepción Suárez:

Mi postura era, tengo algo que decir, pero ese algo tiene que ver con mi lucha, entonces yo ya tenía, pues, muchos años de estar trabajando por construir los derechos, nuestros derechos como mujeres indígenas desde nuestras culturas. Pero me voy enfilando hacia seguir siendo parte de la voz colectiva, que no renuncian a un carácter artístico al hacerlo, pero que sí hay un posicionamiento de hacer cine social; mientras que hay otros que están haciendo unas narrativas de autorrepresentación personal, individual y que proceden de pueblos indígenas y hay otros más que hacen la representación colectiva, no una autorrepresentación como pueblo, porque hacen trabajos directamente vinculados con los procesos de sus comunidades (Concepción Suárez, entrevista realizada el 09/09/2022).

La “voz colectiva” es una metáfora que describe justamente esta subjetividad. Voz que se adscribe en contraposición a narrativas de carácter individual, que no se preocupan

directamente por problemas de orden colectivo o por producir relatos que narren problemáticas sociales, sino en la creación de autorías colectivas. De modo similar, se expresa una preferencia por narrar situaciones sociales con mayor alcance social; así, dicha creación de la voz colectiva se conecta con el activismo, que tendría en el audiovisual y en los medios de comunicación herramientas importantes para producciones de carácter colectivo.

Por lo tanto, las motivaciones de esta matriz de la subjetividad, sus preocupaciones, y sus finalidades se insertan en un debate en torno a lo colectivo-individual, que, desde mi perspectiva, se asienta en los procesos de urbanización que está viviendo tanto la ciudad, como diferentes partes de Chiapas. Por urbano entiendo lo que Manuel Delgado (1999) expone en su texto *El animal público, hacia una antropología de los espacios urbanos*, donde indica que ciudad no es lo mismo que urbano, sino que la urbanidad es un tipo de sociedad que puede establecerse en una ciudad. Por lo tanto, hay ciudades con mayor urbanización que otras, así tengan grandes asentamientos y construcciones. De esta manera, lo urbano es “...un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias” (Delgado, 1999).

En consecuencia, para el autor lo urbano no es contrario a lo rural, sino a lo comunal. Éste se entiende como modo de vida en la que se expresa la conjunción entre un espacio y la determinación de funciones sociales, bajo la distribución marcada de roles y posiciones. Lo urbano, por el contrario, se caracteriza como aleatorio, fortuito, movedizo, como estructuraciones. Y aquí, de nuevo, aparece la referencia a Giddens:

Anthony Giddens habría hablado aquí de estructuración, proceso de institucionalización de relaciones sociales cuya esencia o marca es, ante todo, temporal, puesto que es el tiempo y sus márgenes de incertidumbre los que determinan el papel activo que se asigna al libre arbitrio de los actores sociales (Delgado, 1999, p.25).

Manuel Delgado finaliza la introducción del texto conectando el espacio público con el cine, de la siguiente manera: “El cine y lo urbano estaban hechos, al fin y al cabo, de lo mismo: una estimulación sensorial ininterrumpida [...] En la calle, como en las películas, *siempre pasan cosas*” (Delgado, 1999, p.58).

Ahora bien, en el caso del cine en San Cristóbal de Las Casas se evidencia, precisamente, el movimiento de lo urbano en el circuito audiovisual, que se contrapone a lo comunal. Con todo, lo urbano no clausura a lo colectivo, o a sus búsquedas, que transitan en correlación con otras subjetividades. Del mismo modo, aunque Manuel Delgado oponga

firmemente lo comunal y lo urbano, y al primero lo caracterice como estructurado y al segundo movible y movedizo, es importante indicar que lo urbano también está atravesado por diferencias estructurales, y que en el espacio público se hacen evidentes las pugnas de poder, elementos de distinción, de dominación, de diferenciación, entre otros. Igualmente, que en lo comunal y colectivo, al menos en este caso específico del cine, existen zonas de creatividad y potencialidad estético-narrativa.

Dicho esto, el espacio audiovisual, donde se gestan pugnas por los procesos de representación, expresión y autonomías desde los 90, pasa por la diferenciación entre las figuras de los/las videoastas y las/los cineastas. Lo colectivo se evidencia, primordialmente, en la forma de hacer audiovisual, especialmente dentro de las comunidades. Por ejemplo, en la experiencia de Mariano Estrada, se vivió de la siguiente manera:

Lo primero es que las primeras oleadas que aparecieron, muchos de los que venían en la era mía tenían esa necesidad representando un mandato, es decir, fuimos delegados por organizaciones indígenas que estaban teniendo un compromiso con la comunidad misma. Entonces, ¿qué sucede? Que nosotros éramos también parte de ese compromiso de la comunidad o de las organizaciones, o sea que no estábamos haciendo algo que a nosotros nos gustara o un tema que nos impresiona, sino que más bien las temáticas ellos las iban colocando y a mí en lo particular yo priorizaba lo más importante, lo más inmediato y con base a eso regresaba la propuesta para ver si ese era el material que se tenía que producir. Llegamos a un consenso de que ese es lo que se produce, entonces íbamos en grandes espacios de tiempo, porque no nos dedicábamos solo a eso, producíamos en nuestros tiempos libres, pero respondíamos a la necesidad de la comunidad y de la organización (Mariano Estrada, entrevista realizada el 12/01/2023).

Es decir, la producción hace parte de mandatos colectivos, a partir de la discusión sobre la creación y las finalidades apremiantes o contextuales de un grupo específico. Asimismo, se manifiesta la necesidad de entender el proceso y de mirar el audiovisual como un gran cúmulo de iniciativas y luchas que han permitido la institucionalización del campo audiovisual en Chiapas; todo ello, contrario a adscripciones de reconocimiento netamente individuales. Esto se ve, por ejemplo, en la reflexión de Noé Pineda:

Pero también hay esta necesidad de mirarme en procesos, soy producto de un proceso individual o no exclusivamente individual, ¿no?, quizá mi individuo tiene unas características muy particulares para que esté en esta etapa del proceso, o sea yo y no otro. Pero sí, la cultura audiovisual no puede ser vista como algo que salió espontáneamente, y no lo puedes entender en el momento en que estás con todos los aportes pequeños y grandes que insistieron en tener proyecciones de cine, desde el

primero que dijo vamos a traer la muestra de cine en los 70 de cine que la banda vea cine, otro cine, hasta la banda que sí le entró al taller de cine, que sí dijeron vamos a ver que se proyecten las películas de Luis Buñuel y el cine local, aunque sea un escándalo, hasta todos estos nuevos del siglo XXI que insistieron en vamos a ir construyendo estos otros actores que van a ser cineastas, que ya no son videoastas, que ya no son activistas solamente (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

En términos generales, la subjetividad colectivista se afirma en la discusión sobre los fines del audiovisual, en su creación, circulación y proyección. Su búsqueda parte de gestar comunicación colectiva, relacionada con activismos y luchas por el espacio representacional y expresivo. Emerge de las necesidades de grupos específicos y del contexto de reivindicaciones, luchas o problemáticas chiapanecas. Se contrapone, a una visión netamente individual o que no incluya, *per se*, elementos colectivos. Todo ello, enmarcado en procesos de urbanización reflejados en el ámbito mediacional y comunicativo producido en el circuito alternativo de la ciudad y del estado federal.

4.6 Esteticista

La esteticista es la otra subjetividad que se vincula con el dispositivo documental, pero expone disimilitudes con la colectivista, especialmente en el entendimiento de los fines del audiovisual. Se caracteriza principalmente por la emergencia de la figura del autor/autora, encarnada en la noción de cineastas. No aparece, *per se*, la realización con fines de activismo o de denuncia política; es decir, una politización predefinida (lo que no quiere decir que se excluya en su totalidad el sentido político de la obra). Se dispone de una mayor especialización y experimentación del lenguaje audiovisual, que permite ampliar el alcance de públicos, ya no solo de Chiapas, así como más control sobre el circuito de producción, circulación y exhibición.

La emergencia de *la autoría* se instituye en un momento histórico donde, desde los años 90, surgen distintos proyectos de formación, de exhibición, de comunicación, entre otros, que propugnaron por el desarrollo de la existencia simbólica audiovisual de distintos grupos sociales, así como la democratización de los medios en la producción de imágenes

autorreferenciales. De allí, el uso del audiovisual en diferentes registros de acuerdo con las necesidades grupales y sociales de comunidades u organizaciones de la sociedad civil.

En este contexto, en correlación con la urbanización anteriormente descrita, se generan múltiples iniciativas de formación y de exhibición encaminadas a la especialización y profundización del uso del lenguaje audiovisual y de los elementos técnicos: fotografía, sonido, guion, montaje, entre otros. Asimismo, se dispone de un circuito de cine más estructurado, donde la producción se puede reflejar, especialmente, en festivales de cine nacionales e internacionales. Dentro de las iniciativas más representativas está Ambulante Gira de Documentales y Ambulante Más Allá (ver Figura 18). Esto lo indica, por ejemplo, Cecilia Monroy de la siguiente manera:

Pues un poco también por la resonancia que es Ambulante, ¿no? En el momento en que estos chicos están en estos talleres de formación y hacen sus producciones y se proyectan en todo México, pues es como ¡ahh mirá, allá hay realizadores en Chiapas! Antes sí había, claro, pero te digo que era como un poco, no sé cómo llamarlo. O sea, quizás ahora son más figuras de autor, y antes no era tanto de autor, eran más como registros. No se pretendía que llegaran al cine, por ejemplo, porque como tenías una camarita, con eso lo hacías, después lo proyectabas donde podías, quizás en algunos festivales, pero donde la calidad de la proyección no importara, ¿no? Pero entonces ahora se empezaron a tomar en cuenta como estas otras cosas o parámetros. Ahora tu película puede terminar en no sé qué dolby para que se escuche bien en cualquier cine. Como a poner atención en otras cosas que permiten según esta fantasía de lo que es el buen cine (Cecilia Monroy, entrevista realizada el 12/09/2022).

Al igual que en la matriz autonomista un elemento que resalta es la transformación tecnológica, que potenció el uso de técnicas audiovisuales, a lo que se suma la entrada del internet —luego los celulares—; es decir, se extiende la práctica constante y la introducción de nuevos elementos que implican flexibilidad en el uso del lenguaje audiovisual, y mayores procesos de especialización. Adquiere mayor importancia la narración autorreflexiva y la producción estética, sobre elementos exteriores a la obra (como en la autonomista). Todo ello se suma y permite que en la actualidad exista un mayor alcance del audiovisual hecho en Chiapas, principalmente de los documentales.

A lo anterior se adhiere que los y las realizadoras audiovisuales han pasado por formaciones universitarias o técnicas (por ejemplo, en la Universidad Intercultural o en la Universidad Autónoma de Chiapas). También, por cursos en internet de acuerdo con los

intereses personales y las búsquedas estéticas y narrativas de los sujetos. Esto corresponde, de igual manera, a biografías que conjugan lo rural y lo urbano; es decir, existen realizadores/ras que son de comunidades, pero que crecieron o llevan largo tiempo viviendo en San Cristóbal, lo que se puede evidenciar a su vez en las narrativas creadas.

Figura 18. Presentación de Ambulante Gira de Documentales en SCLC



Fuente: En Chiapas Paralelo, *Ambulante Gira de Documentales*, del 16 de marzo al 2 de abril en Chiapas (21 de marzo de 2015).

Otro elemento que destacar es el nexo constante entre instituciones estatales y la propia elaboración audiovisual. Se presentan vínculos entre ambas instancias, lo que se muestra principalmente en la adquisición de ayudas o de estímulos para la realización audiovisual. Valga decir, que muchas de las obras son posibles precisamente por dichos estímulos (muchas veces precarios), puesto que la generación de obras cinematográficas requiere, en la mayoría de los casos, de grandes presupuestos.

Entonces, a partir de lo anterior se puede afirmar que dentro de la autoría hay dos elementos que sobresalen: más profundidad narrativa y técnica, y una mayor individualización en la creación. En cuanto a la profundidad narrativa, hay un mayor campo de experimentación respecto a las historias, lo cual posibilita a su vez el interés de un mayor público. Se juega con las historias, muchas de ellas desde un enfoque de vida personal, con la fotografía, con el sonido, con el montaje. Como afirma Cecilia Monroy:

Yo creo que más profundidad en las historias, o sea yo creo que menos denuncia, de algún acontecimiento y más enfocado como en personajes y qué le pasa a los personajes y quiénes son y cómo viven, como un poco más allá. Antes era más denuncia y más tradición y más compromiso político y bueno. Se ha vuelto un cine

más personal de alguna manera. Hay de todo, pero sí con estos autores a partir de ambulante hicimos esto. O sea, con ellos (Cecilia Monroy, entrevista realizada el 12/09/2022).

En la individualización, por su parte, contrario al cine desplegado por el videoasta, no hay un mandato a un carácter colectivo en la realización, ni una politización predefinida. No se encuentra la necesidad de gestar una obra colectiva, y de ponerla en conversación con una asamblea comunitaria que defina la manera de elaborar la obra; tampoco, de producir documentos de memoria, de hacer denuncias y activismos o de propiciar deliberaciones a partir de críticas sociales. Valga decir, sí se manifiestan procesos de autorreflexión vinculados a las vivencias personales, a la urbanización, al significado de lo indígena, a racismos, clasismos, entre otros, a través de una apuesta por un lenguaje formal basado en cánones estéticos y formalizaciones del lenguaje audiovisual. En pocas palabras: la conexión entre la biografía y las preocupaciones individuales no siempre se enmarca en problemáticas de orden público, sino que prima la experimentación y la preocupación por inventar narraciones con alta producción técnica y artística, que puedan ingresar al circuito cinematográfico nacional. De esta manera, se encuentran reflexiones como las siguientes:

En esa lógica de bueno hay alguna edición para eso y que se vaya y lo que era realmente el objetivo de los comunicadores era: tenemos un material para llevar a las comunidades para generar el debate o que todos vean la asamblea o cómo fue, que los más que se pueda tengan acceso a los debates que se están dando en la organización, o los procesos que se están dando en la organización. Entonces son dos lógicas bien distintas, son dos producciones distintas, por lo tanto también son dos ediciones bien diferentes, tú tenías que enviar un cortometraje de 30 o 15 minutos para el festival, pero acá para la comunidad para llevarlo a las comunidades era la grabación completa de cinco horas que duraba el evento, que ellos tiene que ver, entonces las producciones sí son distintas y te lleva por caminos distintos (Noé Pineda, entrevista realizada el 23/09/2022).

Los cineastas actuales son *self made*, “yo estudié”, “yo me formé”, “yo me dediqué a saber esto” y ya, “gracias a esto yo me puedo ganar estos premios”, o sea ya son cineastas. Es porque también es el discurso del cineasta, “yo soy talentoso” y “yo no respondo a ejercicios de colaboración y apoyo mutuo”, que era a lo que respondía todo lo de la década pasada o antepasada ya, sino a este a voluntades, eso es otra cosa que hizo Ambulante, ¿no?, o sea su perspectiva de aquí vamos a sacar artistas movió. Yo lo veo como un continuo, como una cadena de esfuerzos y errores, pero creo que va por ahí, ¿no? (Leonardo Toledo, entrevista realizada el 08/09/2022).

Ahora bien, dentro de las motivaciones se hallan similitudes con la subjetividad autonomista, a pesar de las diferencias apuntadas en este apartado: hay una producción audiovisual que se inserta en el debate sobre los procesos de representación y de expresión, y por la capacidad que tienen agentes de participar en la producción de su imagen a partir de sus propias experiencias; de la misma manera, hay multiplicidad de cambios tecnológicos y procesos formativos encaminados a la realización. En cambio, la autoría se establece como línea fuerte de subjetivación, que responde a un mayor relacionamiento con los modos de producción de cine nacional y la posibilidad de flujo de obras a través de festivales de cine nacionales e internacionales, pero fuertemente advocadas a la creación documental y la generación de obras artísticas y narrativas.

En resumen, distintas iniciativas de formación profesional y los cambios tecnológicos que han facilitado el acceso a nuevos productos o equipos antes prácticamente inaccesibles, aunados a los procesos audiovisuales anteriores que emergieron en la década de los 90, son elementos significativos en el conjunto de condiciones que propiciaron el surgimiento de cineastas que se han venido consolidando como figuras de autor. Ello favoreció un contexto de mayor especialización, experimentación y espacios de creación e intercambios, lo que tiene como correlato un mayor alcance y visualización de las obras cinematográficas. No hay una politización predefinida ni tampoco un alejamiento de ayudas y estímulos estatales. La emergencia de figuras de autor en el cine hecho en Chiapas implica la capacidad expansiva de la obra y de relatos sobre el contexto estatal, puestas en juicio de tutelas enunciativas, mayor integración en el circuito nacional de cine y la constitución de comunidades autorales (ayudas, colaboraciones, cooperaciones, procesos creativos, consumos internos, redes, formación de nuevos documentalistas) que persisten en narrar audiovisualmente su contexto sociocultural.

4.7 Feminista

Finalmente, en distintas discursividades analizadas durante el trabajo de campo, en los consumos culturales y en las conversaciones con los interlocutores de este trabajo (principalmente interlocutoras) se resaltaron desigualdades de género. El audiovisual se establece como herramienta para tratar dichos temas; pero, también, se discute por las

relaciones de género dentro del propio circuito, pues se ha tenido que debatir y trabajar por la apertura a la realización de mujeres. Es un elemento que surgió en reiteradas ocasiones, por lo que me parece importante subrayar la discusión y los discursos, que generan, a su vez, una matriz subjetiva feminista.

Figura 19. Fragmento de obra *Koltavanej*



Fuente: *Koltavanej* (2013). Concepción Suárez. México: Ambulante Más Allá

Este tipo de subjetividad advierte que el circuito alternativo de cine no es un ente autónomo de la sociedad y de la cultura, menos de la historia y de las configuraciones estructurales. Por lo tanto, es un campo de tensiones y desencuentros, en el cual se propician debates, y se instituyen reproducciones de ciertas dominaciones y ejercicios del poder. Esto lo expresa, de mejor manera, la siguiente cita de Concepción Suárez, quien indica:

La producción cinematográfica, al igual que cualquier otro ámbito de producción de vida humana, está atravesado por las relaciones de género. Y la relación y situación que tenga cada mujer permea las posibilidades de incursionar o no en el cine y de sostenerse en eso, y no es exclusivo de las mujeres indígenas, sino en general. Yo he conocido y hablado con compañeras mestizas, y tienen también problemas. Por ejemplo que la maternidad, si no tenemos recursos económicos para que podamos pagar que alguien cuide nuestras hijas y que estén bien alimentadas y todo, pues no vamos a poder hacer el trabajo del cine, porque es un trabajo pensado muy como desde las posibilidades masculinas, ¿no?, que son desligadas siempre de las tareas de cuidado. Entonces, un productor de cine no se está preocupando si ya comieron sus hijos; dos años puede estar ahí produciendo y luego puede venir y tiene, suele tener, una esposa muy bonita que le está criando a los hijos y tiene un chingo de dinero y

blablabla, o bueno, algunos no tanto dinero, pero más o menos la fórmula de tener una mujer que te apoye con la crianza y el sustento casi todos la tienen, pero no ocurre así con las mujeres; vas viendo las que ahora están pudiendo producir son jóvenes indígenas solteras, que está muy bien, pero no está pensado en el momento en que lleguen a ser madres, casi está pensado como que condicionándote a no tener un rol de madre para que puedas estar en ese círculo (Concepción Suárez, entrevista realizada el 09/09/2022).

Por lo tanto, dentro de la racionalización se encuentran politicidades en las que se expresan deliberaciones sobre las inequidades de género presentes en la sociedad, que se pueden insertar, de igual manera, dentro del mismo circuito. Asimismo, un uso del audiovisual como herramienta (entre otras) que posibilita alumbrar dichas inequidades, movilizarlas a través de circuito, hacerlas partes del debate público y de las formas de ciudadanía, integrarlas en los festivales de cine, así como en los espacios de mediación cultural como el Kinoki, Sendas, El Paliacate u otros. De esta manera, este tipo de subjetividad se vincula a lo descrito en el apartado sobre mediación cultural, pues hay intenciones estratégicas, de agenciamientos y reflexiones sobre el tema. Lo siguiente se puede ilustrar en la siguiente cita de Ana Vázquez:

Muy desigual ya no tanto, pero justo llevamos taller de género para cine, o sea el machismo está en todas partes, por muy profesional que seas el instinto machista está ahí. Por ejemplo, en la formación está abierta y ya sale la convocatoria, bueno tenemos tal formación, tal taller, quienes tienen libre suficiente son los hombres, entonces quienes van a llegar son los hombres, quienes se siguen formando son los hombres, es muy poco las mujeres que están ahí, si una es mamá, o es madre soltera. O sea, en mi caso yo puedo estar por aquí, por allá, como que puede funcionar para una mujer sin compromiso, que no es casada, que no es con hijo, hasta ese punto puede afectar, no de manera ya directa. Pero sí si vemos y llegamos a los talleres la gran parte son hombres, al menos ahorita acá en los últimos años sí ya hay más mujeres realizadoras, pero se van en la parte de dirección, por ejemplo, la dirección nace como desde una idea, hace esto y esto, pues no es tan por ejemplo ver a una mujer en producción indígena acá en Chiapas no tenemos (Ana Vázquez, entrevista realizada el 12/01/2023).

Dentro de las motivaciones, dichas luchas se integran en debates más amplios y de largo aliento, que están adscritos a movimientos sociales que buscan precisamente pensar, denunciar y mostrar las desigualdades de género y los procesos de dominación que hacen parte de las sociedades. Del mismo modo, lo siguiente lo expresa Edith Domínguez:

Pero es que no estamos hablando de una cuestión que tiene que ver sólo con organizaciones, sino que tiene que ver como con la sociedad misma, muchas de estas organizaciones de base se supone que están por cuestiones sociales, por mejorar

condiciones sociales, entonces sí ha habido trabajo que se ha hecho, sí ha habido mejoras en esas maneras, yo creo que no se mantiene como fue en ese momento que era muy marcado, y digo tan duro ha de haber sido, que por eso surgen movimientos feministas muy importantes aquí, porque la contraparte estaba durísima, entonces cada caso será diferente, pero sí creo que ahora es menor a lo que fue (Edith Domínguez, entrevista realizada el 04/11/2022).

En resumen, una de las discursividades presentes dentro del circuito de cine de SCLC es la feminista. Allí, se producen deliberaciones y posicionamientos dentro del mismo circuito, con énfasis en los elementos que lo atraviesan cultural e históricamente. Igualmente, se evidencia un uso del audiovisual como mediación que propicia reflexiones, debates sobre el tema, y la circulación y puesta en el espacio público de las desigualdades de género dentro del Estado de Chiapas.

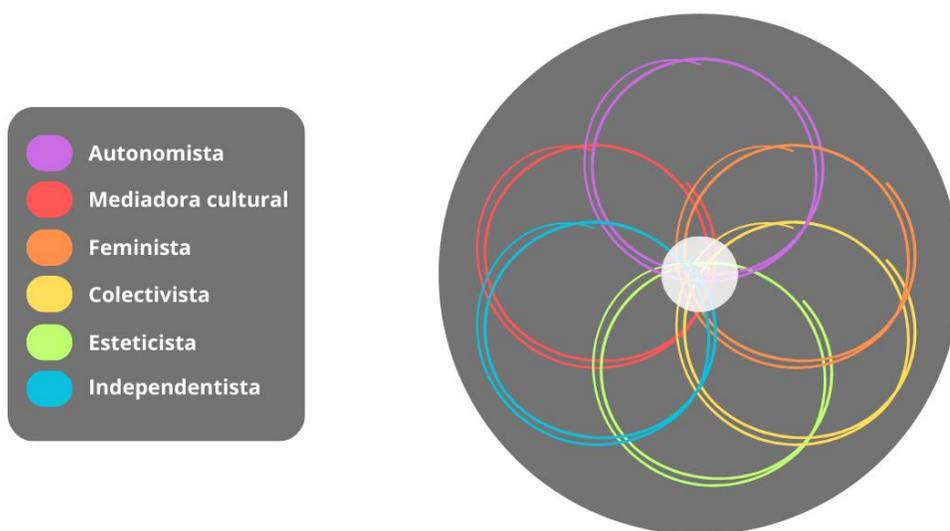
4.8 A modo de cierre

Al abordar e interpretar las subjetividades que acontecen y emergen en un universo cultural se debe considerar que los individuos no son residuos de estructuraciones que los sobrepasan totalmente; al contrario, es pertinente, para enriquecer el análisis, tener una visión compleja del proceso cultural dentro del que las subjetividades se mueven, chocan, recrean, intersectan, reproducen y proliferan. En este sentido, fue importante atender tanto a las racionalizaciones de los sujetos, sus emociones y sus afectos que preceden sus acciones, como a los contextos sociales y las motivaciones e intereses, no siempre conscientes, que moldean dichas subjetividades y prácticas.

De esta manera, las seis subjetividades atendidas tienen elementos internos que permiten su descripción y su relacionamiento con los dispositivos apuntados en la genealogía y en la etnografía de la recepción realizadas. Ahora bien, dichas subjetividades no se fijan totalmente aisladas ni estáticas, más bien emergen y devienen superpuestas como capas que convergen o se complementan con sus roles y hasta posibles tensiones a lo largo de las historias de vida, desde el desarrollo de trayectorias profesionales y de las personalidades. De manera tal que su separación gráfica y descriptiva remite a un ejercicio analítico. Por lo tanto, en un mismo agente pueden converger ideas independentistas con autonomistas u otras, de

mediación cultural con feministas y/o esteticistas, entre otras variantes descriptivas de las operaciones de apropiación y resistencia en las distintas dinámicas de interacción, los contextos y lugares de enunciación y los procesos de reconocimiento en los que participa. Además, cada subjetividad no se clausura, sino que lleva en sí misma la permeabilidad y potencialidad, a manera de espiral y no círculo cerrado. Las subjetividades del circuito alternativo de cine se podrían graficar como se muestra en la Figura 20.

Figura 20. Subjetividades presentes en el circuito alternativo de cine de SCLC.



Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de los datos de la tesis.

Se encontró, en el circuito alternativo de cine de la ciudad de SCLC, que la subjetividad independentista se afirma en contraposición a presupuestos que insertan el cine en circuitos netamente económicos sujetándolo de forma dependiente; y, por su parte, busca afirmarse en la independencia de creación y exhibición. De igual manera, emerge el mediador cultural que se constituye en un papel activo de puesta en común de sentidos y de integración con miras a acompañar o promover acciones sociales, de denuncia, de formación, de protesta, de democratización de los medios o de reconocimiento y visibilización. También, la búsqueda de autonomías audiovisuales, donde se critican las formas de representación imperantes sobre Chiapas y, al contrario, se propician expresiones, autorreconocimientos y luchas en el campo representativo desde búsquedas independientes, con voz e imagen propias y libres. Por su

parte, la colectivista basa lo audiovisual en la creación comunitaria, la autoría colectiva sobre los problemas del común, y la producción de narrativas críticas sobre las desigualdades vividas en la entidad federativa. De otro lado, mediada por urbanizaciones surgidas en SCLC y múltiples mediaciones institucionales para la formación, profesionalización o la visibilización, se erige la figura de la y el cineasta, que no tiene una politización predefinida o explícita, y que se mueve en un campo de mayor especialización, formación y espacios de creatividad, así como mayor capacidad de tejer vínculos o relaciones y tener audiencias. Sí contiene politicidades que tienden a ser más autorreflexivas o intimistas, a partir de las experiencias familiares o personales que no dejan totalmente de lado a lo colectivo y a lo comunitario; asimismo, hay una potencialidad estética, mediante la exploración de recursos cinematográficos y narrativas complejas que buscan propiciar otro tipo de críticas socioculturales sobre las relaciones sociales, los problemas, las contradicciones y los conflictos socioantropológicos. Y, finalmente, hay discursos que reflexionan y son críticos con las desigualdades de género dentro del circuito alternativo de cine; pero, que integran el uso del audiovisual para generar reflexiones y poner en la agenda y en la discusión pública dichos problemas estructurales, las asimetrías del poder, las desigualdades e inequidades socioculturales y políticas. Todas estas subjetividades dan cuenta de procesos ideológicos complejos, de experiencias personales y colectivas, de batallas culturales entre agentes culturales y mediaciones culturales en medio de las cuales se ha ido consolidando el campo audiovisual chiapaneco.

A MODO DE CONCLUSIONES, POLÍTICAS CULTURALES LOCALES DE A PIE

Rememórese: las subjetividades emergentes en las mediaciones de las agencias culturales inscritas en el circuito alternativo de cine de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas fueron los objetos centrales de la presente tesis. Se trató el universo cultural como una articulación de agentes, foros, espacios, públicos, formaciones, consumos, producciones y temas, en los que se gestan multiplicidad de experiencias subjetivas y políticas, representaciones simbólicas y estructuras de sentimientos. Para ello, partí de un capítulo teórico y tres analíticos, que trataron: la genealogía del circuito, y la puntualización de sus dispositivos; las mediaciones de la ritualidad, la socialidad y los consumos culturales; y las subjetividades, a partir de las racionalizaciones y las motivaciones de los sujetos en el contexto de los circuitos de cine donde éstos forjan sus experiencias, desarrollan sus prácticas culturales o viven sus vidas.

Resta “amarrar” o “anudar” los hilos que tejieron la tesis y reafirmar las discusiones y hallazgos importantes. Para ello me gustaría continuar con uno de los elementos transversales: la reflexividad, mediante mi experiencia de dos años de trabajo, de conversaciones con el asesor de la tesis, de revisiones de mis lectores, de intercambios riquísimos con muchos interlocutores del campo cultural, de conversaciones y de escrituras. Así, divido este cierre en tres conjuntos de reflexiones: generales, desde el planteamiento hasta la producción del escrito; de los hallazgos construidos y resultados fundamentales; y, finalmente, de algunos temas o líneas de trabajo que se podrían tratar con mayor profundidad en otros esfuerzos. Por lo tanto, reconozco que se trata de un corte parcial, puesto que, como lo he advertido a lo largo del texto, mi pretensión fue producir una obra abierta a la discusión y a la reflexión, de aporte y de análisis modestos y, sobre todo, honestos. No está de más decir: cualquier injusticia interpretativa u omisión son de mi responsabilidad.

5.1 Reflexiones generales

La presente tesis trató las interconexiones entre cultura, política y comunicación dentro del circuito alternativo de cine de la ciudad, de acuerdo con la propuesta conceptual de *políticas culturales de a pie*. La relación conceptual entre subjetividades (Ortner, 2016), mediaciones (Martín-Barbero, 2010), y circuito cultural (Escosteguy, 2006) se mostró fructífera, en la medida en que busqué una interpretación amplia y compleja de esta realidad social; así, la comunicación como mediación y no como emisión, mensaje y recepción; la inserción de los medios en la producción cultural; y las disputas de sentido dentro del campo audiovisual y cultural fueron ejes que guiaron el trabajo. Sin duda, desde los 90 emerge un circuito alternativo de cine en SCLC que se desarrolla paralelamente, a veces en contraposición, a la consolidación del duopolio cinematográfico en México, y al consumo primordialmente privado del cine.

En este contexto, dentro del circuito alternativo de cine de SCLC se puede afirmar que hay esfuerzos y acciones por producir, gestionar y circular otro tipo de políticas culturales, aquí nombradas “de a pie”, que se constituyen y recrean en la afirmación de identidades, de la participación política no reservada exclusivamente a la representación vía voto o partidos políticos, a consumos culturales pensados en modos de recrear ciudadanías (aunque no exclusivas de ellos), a movimientos sociales microsituados que buscan articular otras formas de vivir la ciudad y de recrear las cotidianidades; a la irrupción de autorías y nuevas maneras de sentir, habitar y practicar el espacio mediático, representacional y vivido de SCLC.

De esta manera, reafirmo la tesis teórica que dirigió la tesis: el estudio de las subjetividades se enriquece cuando el análisis no se limita a las técnicas y formas de control y reproducción acrílicas, que expresan un sujeto completamente sujetado. A ello, se le deben insertar, a veces oponer, las experiencias, los usos, las tácticas y los consumos de los individuos y grupos que juegan, articulan, reproducen, sufren o gestan sus identidades en circuitos culturales que los mismos sujetos propician y promueven. Todo ello, bajo sus preocupaciones, motivos, miedos, sentimientos, razones, discursos, y las formas de relacionarse en y con la esfera pública y de organizar el universo social. Por lo tanto, las subjetividades siempre se

vincularon con las mediaciones, a partir de entender que la sociedad es ante todo un espacio potencial.

De allí, también, fue valiosa la ligazón constante entre los propios conceptos y su correlación con la metodología planteada desde un inicio. Esto es, los nexos entre dispositivo y mediaciones de la institucionalidad y la tecnicidad permitieron hilar una genealogía no solo enfocada a la sujeción, sino igualmente a las disputas hegemónicas que se presentan en la producción, circulación y consumo de cine en la ciudad. Con ello, se rescata a los sujetos y a diversos elementos que los atraviesan en dicha travesía. Similarmente, la conjunción entre subjetividad y mediaciones de la socialidad y la ritualidad posibilitó lo mismo, ampliando el rango de análisis y la riqueza de la interpretación. Caso similar con el diálogo entre genealogía y etnografía de la recepción, donde se multiplicaron los objetos de análisis: de escritos, muestras de cine y conversaciones con los y las agentes culturales partícipes del circuito.

Por lo tanto, la tesis tuvo la apuesta de, en la medida de lo posible, inscribir una mirada integrativa, en función de un marco teórico y una ruta metodológica que respondieran de la mejor manera al objeto de estudio y, al mismo tiempo, que conjugara el aprendizaje investigativo con el gusto procedimental. Esto es, de mirar la investigación como proceso artesanal, de construcciones y reconstrucciones, de gustos y alejamientos, de re-tornos, revisiones y re-flexiones.

Bajo estos presupuestos, la estrategia metodológica tuvo un enfoque cualitativo con perspectiva analítica. Su apuesta fue integradora, por medio del análisis histórico-crítico de las diversas capas de huellas temporales que configuran un circuito cultural, en su relación constante con las formas institucionalizadas o imperantes de hacer cine en SCLC. Esto es, bajo la brújula de las contradicciones, las transformaciones, las emergencias, las urgencias coyunturales, las reproducciones, las tensiones u oposiciones que recorren y conducen a un circuito cultural heterónimo y correlativo con otros modos y formas de circulación cultural, en este caso del sureste mexicano. Paralelamente, para la constitución de los relatos etnográficos y el trabajo de campo, un primer movimiento (obligatorio) fue nombrar en plural las agencias culturales y a los públicos, sin pretensiones de esencializar y homogeneizar a los sujetos/actores participantes de la red audiovisual alternativa de la ciudad. Enfatiqué en su

condición plural y en la potencia de sus actividades, objetivos, trabajos, a veces organizados, a veces contrapuestos, tratando de darles todo su peso o valor histórico.

De tal modo, fue transversal el concepto de reflexividad como guía de trabajo y análisis. Traté, a lo largo del escrito, de ratificar que los hallazgos fueron una conversación entre mi propia experiencia y la de las personas adscritas en el circuito. No pretendí, ni pretendo “dar voz” a dicho universo cultural porque sus protagonistas ya la tienen, y contiene una gran potencia. Con todo, busqué aportar un esfuerzo analítico y académico, modesto, de dicho fenómeno, que tuviera la posibilidad de conjugarse con dichas expresiones. Dicho esto, mi apuesta explícita fue tejer una red teórico-metodológica amplia y sistemática, lo que sin duda imprime, como lo afirma Rosana Guber (2011), una posición y una mirada marcada por los presupuestos teóricos, sociales, de clase, de género, de extranjería al llegar de otro país y otro contexto, de trayectoria académica, de engranajes conceptuales, de gustos, de aspiraciones. Lo precedente, mezclado con un trabajo de campo constante, con múltiples participaciones en foro-debates, conversaciones amplias y riquísimas con los y las agentes culturales y a veces con los públicos, con búsqueda de archivos diversos, y, ante todo, con la intención de dejarme sorprender por un nuevo contexto social y por las formulaciones, motivaciones y racionalidades de los sujetos pertenecientes a este universo cultural. En pocas palabras: traté de desplegar un análisis teórico complejo con un trabajo de campo sólido muy sensible a la escucha, sin que lo uno clausurara a lo otro.

Adicionalmente, como lo dejé entrever en la justificación, el trabajó se conjugó con un gusto personal por el cine, sus modos, ofertas, potencialidades, consumos y vías de insertarse en el espacio sociocultural. A su vez, por un apuesta por lo popular, lo alterno, lo cívico, lo resistente, lo otro (*ex parte populi*), que se teje a un lado o en contra de ciertas institucionalizaciones, industrias o grupos sociales de poder. Un intento por entender la toma o la producción de esferas públicas alternas, de acciones colectivas, movimientos sociales microsituados, de prácticas cotidianas, de las relaciones hegemónicas desplegadas en el espacio cultural o del uso de los medios con fines alternativos. Todo ello, enmarcado en reivindicaciones por el derecho a la ciudad, la comunicación, la información, la cultura, la visibilidad, la expresión o los cuidados. Al fin y al cabo, la apuesta de la tesis fue por las políticas culturales de a pie construidas por agencias culturales de la sociedad civil, las sensibilidades políticas, la afirmación de la acción de los actores sociales; esto, sin olvidar las

exclusiones, las desigualdades, subalternizaciones, dominaciones sociales y simbólicas que vive un estado como Chiapas.

Otro elemento a resaltar es la emergencia de la noción “espacios públicos culturales”, que fue transversal en los hallazgos, ya que conforma gran parte del circuito alternativo de cine de SCLC. Los foros culturales fueron entendidos como lugares intersticiales donde se posibilita la acción ciudadana, la generación de discursos alternativos o autoafirmaciones identitarias. Al igual que en el audiovisual, los foros se establecen como espacios estratégicos de batalla cultural y de posicionamientos políticos (Martín-Barbero & Rey, 1999). Allí, las agencias culturales se conforman, en diferentes medidas, por trabajos reticulares, lógicas horizontales, sentido de la cooperación y de la responsabilidad social y contra-códigos y moralidades que las movilizan. Se podría hablar de “artivismos” que constituyen al cine como frente de crítica y consolidación de otras miradas impulsadas por motivaciones de justicia social y denuncia de desigualdades vividas en este espacio del sureste mexicano. En este sentido, los espacios culturales emergen públicamente como parte de una especie de esfera pública plebeya en medio de luchas por la ciudadanía y los derechos sociales, políticos y culturales como, por ejemplo, a la información, a la identidad, a la producción cultural y artística, a la participación en la cultura, el patrimonio cultural, a la ciudad y al acceso a la cultura. Todo como parte de una lucha por democratizar la cultura, los medios de comunicación, y por la defensa de lo público desde reivindicaciones cívicas, libertarias y comprometidas con la visibilidad, la disponibilidad, la accesibilidad y la preservación de la producción cultural, en nuestro caso audiovisual.

En la producción de esta esfera pública “plebeya” u “alterna” caminan diversas politicidades, que emergen en la búsqueda de participación, incidencia, diálogo, consumos y pertenencias, y donde circulan emociones, ideas, conocimientos y obras no necesariamente politizadas u organizadas en función de activismos o denuncias. Esto es, se gestan diversas subjetividades, que se autoafirman en la dinamización de otras lógicas y narrativas, que a través de la circulación, consumo, producción o participación de obras culturales posicionan formas de construir, habitar lo público y de pensar y vivir en Chiapas y, en particular, en San Cristóbal.

Igualmente, en las agencias culturales se evidencia la apuesta por formar los gustos culturales, a través de lo que podríamos denominar como dialéctica de la mirada, en la que se

forman modelos circulares de oferta y demanda, de relaciones entre lo público y lo privado (no siempre excluyentes), de promoción del gusto y activación de imágenes, mediante un trabajo pedagógico y de formación de vocaciones. De esta manera, el circuito del cine no aparece aislado, sino que se sobrepone, interfiere o interconecta con otros circuitos culturales establecidos con mayor o menor formalización como, por ejemplo, los de fotografía, radio, música, videojuegos u otros emergentes en torno a consumos culturales emergentes.

En dichas interacciones se conforman los circuitos culturales, lo que constituye una agenda de trabajo e indagación. El circuito alternativo de cine de SCLC lleva poco tiempo y, en la actualidad, al cierre de esta tesis, se expanden la creación y difusión, las redes de colaboración, comunidades cinéfilas, autorías individuales y comunitarias, la creación y consolidación de colectivos. Como lo nombré con anterioridad, se podría hablar de una metáfora emergente que es la del *portal*, en la que se constata, en los foros culturales, el consumo de obras internas y externas y, asimismo, la circulación de obras chiapanecas en un espacio global, marcado por la expansión y un mayor alcance a nivel nacional e internacional, por medio del internet y plataformas de cine. En resumen: por una circulación a escala transterritorializada de obras audiovisuales chiapanecas.

5.2 Reflexiones sobre los hallazgos

Primer capítulo

Para responder a la pregunta central de la tesis, procedí a desmenuzar conceptualmente sus elementos. En primer lugar, apliqué una genealogía al circuito alternativo de cine, a partir del primer objetivo específico: *identificar los dispositivos y las mediaciones que articulan el circuito, donde se traman las lógicas de la producción, la circulación y el acceso a los productos audiovisuales.*

De ese modo, fue importante nombrar en plural las agencias culturales que movilizan el circuito alternativo de cine. Noté en el trabajo de campo y en las entrevistas, que no podía hablar de un campo cerrado y homogéneo. Existen colaboraciones, ayudas y conexiones, y también aparecen diferencias y disputas, especialmente con relación a los usos del audiovisual y a las interacciones con instituciones estatales. Paralelamente, decidí enmarcar la emergencia del circuito sin desdibujar las otras agencias culturales que históricamente se han presentado en la

ciudad. Esto es, no es un campo autónomo, por fuera de cualquier proceso de dominación simbólico o social. Estamos ante un campo cultural de relaciones heterónomas donde convergen distintos circuitos culturales y múltiples circulaciones de productos y/o bienes culturales.

En la genealogía apunté cinco momentos, con sus respectivos dispositivos. El primero fue *El cine como acontecimiento*, mediante el modernismo y la itinerancia. Acontecimiento en tanto transformación del *sensorium* operada en el estado federal entre 1903 y 1908, cuando se realizan las primeras funciones de cine. No había un lugar estable ni horarios fijos para las proyecciones. Fue fruto del trabajo de diferentes familias y compañías que, entre la magia del aparato y la promesa de construir un negocio rentable, elegían lugares provisionales y contrataban grupos musicales para exhibir las primeras películas. En cuanto al modernismo, el cine fue instrumento educativo y persuasivo, de gestación de la idea del progreso de la nación y de la muestra de obras públicas, en pleno contexto revolucionario. En resumen, se experimentó la transformación técnica y perceptiva con la entrada de imágenes en movimiento, lo que imprimió nuevas vías de consumo, relacionamientos con los medios e institucionalidades.

El segundo apartado fue *El cine: entre el teatro, el espectáculo y el melodrama*, marcado por la consolidación de zonas permanentes de encuentro político y cultural, iniciado en SCLC con el Teatro Zebadúa, en el que se estableció el Cine Las Casas y, posteriormente, con otros espacios como el Cine Variedades. No eran zonas exclusivas para el cine, sino que presenciaban lucha libre, circo, teatro, música, concursos de belleza, bailes, entre otros. El dispositivo fue la nacionalización por medio de la estructuración melodramática de la sensibilidad, y la importancia que adquirió el género cinematográfico y el sonido. En el cine hay procesos de identificación con los gestos, formas de hablar y con los sentimientos, a través de operaciones melodramáticas. Todo ello, enmarcado en la posibilidad de congregar grandes grupos de personas en una misma sala de cine.

El tercer momento lo nombré *Chiapas como telón de fondo*, donde, en las narraciones cinematográficas, el estado federal aparece como escenario o lugar exótico y alejado del país, a través del dispositivo representacional de la otredad. Las representaciones eran exteriores, de personas que llegaban a conocer a un otro distante o exótico, encarnado principalmente en

grupos indígenas. Hay una línea paternalista en la que estos grupos se ubican, solamente, como objetos de representación, sin tener un papel en la creación o en la producción.

Lo anterior da pie al siguiente apartado, en el que se gestaría el circuito alternativo de cine de la ciudad. En 1994 – *De videoastas a cineastas*, se remarca la ebullición de movimientos estratégicos que apuntaban a luchas por el campo representacional y expresivo. Todo ello, en correlación con el abaratamiento de herramientas y técnicas audiovisuales, que posibilitaron la diversificación de obras y su posterior consumo. El dispositivo mayoritariamente usado es el documental, a partir de dos figuras: videoastas y cineastas, ambos situados en la generación de autonomías audiovisuales. Fueron importantes, a su vez, múltiples iniciativas de formación y colaboración de diversas organizaciones. En los videoastas, aparece el documental como documento de memoria, construcción de saberes colectivos y denuncias a los atropellos a derechos humanos, todo ello para potenciar la expresividad y participación de organizaciones y comunidades. Por su parte, en los cineastas se erige la autoría, y se crean círculos completos que integran formación, producción, distribución y exhibición, principalmente en festivales de cine tanto nacionales como internacionales; hay mayor refinamiento técnico, y no aparece una politización predefinida de la obra.

Finalmente, el quinto momento, *Cine como centro cultural*, está dedicado a los espacios de circulación audiovisual, en los que se teje el circuito alternativo. Son ámbitos de mediación cultural, donde se propician debates por lo público, la expresión, la participación y la diversificación de la oferta cultural. Su emergencia se da en un contexto de recomposición del mercado y consumo cultural, con la consolidación de los grandes emporios de cine mexicano, el consumo mayoritariamente en ámbitos privados, y el incremento de videoclubes. El dispositivo es la mediación cultural, marcada por la búsqueda de independencia, la tensión entre lo público y lo privado, y las iniciativas de la sociedad civil. La creación de estos espacios responde a articulaciones contrarias a las grandes salas de cine, con el fin de ampliar la oferta audiovisual, la independencia en contenidos y mantenimiento económico; adquiere relevancia el foro cultural, en el que se desarrollan diálogos, debates y participaciones, y donde irrumpen organizaciones de la sociedad civil, artistas, activistas y actores del sector privado, por la necesidad de expresarse y de tratar problemáticas del Estado de Chiapas. Este dispositivo permite visualizar las recomposiciones en los modos de habitar la ciudad y en las formas de desplegar la ciudadanía a través de las actividades culturales.

La mayor parte de la oferta cultural en SCLC, históricamente, se ha concentrado en su centro, aunque se evidencia una precaria oferta cultural pública. Estos lugares, promovidos por organizaciones, particulares y espacios culturales, se entretejen en la posibilidad de participar y de gestar otros modos de practicar y vivir la ciudad, al mismo tiempo que se configura un espacio público alternativo.

Segundo capítulo

Luego de construir el relato histórico, era momento de añadir la etnografía. El segundo objetivo fue *describir las mediaciones de la socialidad y la ritualidad presentes en las relaciones e interacciones sociales promovidas en el circuito*, con el fin de situar y entender los cambios y transformaciones del cine en la ciudad. Para ello, fue importante ubicar la emergencia del circuito alternativo en un contexto de globalizaciones (la principal de ellas la neoliberal) expresadas en el cine, donde se vivió el privilegio de lo privado en detrimento de lo público, mediante la inserción del video, cine o televisión en búsquedas mayoritariamente mercantiles. El hallazgo general del capítulo fue que los foros culturales alternativos promueven búsquedas por el reconocimiento y la expresión, en contraposición a la representación política liberal y la globalización política marcadamente neoliberal. Se resalta lo público sobre lo estatal/gubernamental y lo privado/mercantil sin negarlos, la recreación de las ciudadanías, y la activación de espacios culturales de conexión por parte de agentes, públicos y organizaciones sociales.

Todo así, el consumo cultural fue entendido como proceso sociocultural de uso y apropiación de bienes mayoritariamente simbólicos, en el que se puede reproducir la fuerza del capital y del trabajo, pero también se dan identificaciones, diferenciaciones, jerarquizaciones, objetivación de deseos o ritualidades. De esta manera, fue importante caracterizar a los públicos de estos lugares, a partir de sus identificaciones y diferenciaciones, de la siguiente manera: personas de otros estados que llevan largo tiempo en SCLC, o hijos de migrantes; sujetos pertenecientes a organizaciones y movimientos de la sociedad civil; red de amistades; turistas o población no consolidada en el municipio por largos periodos de tiempo; sujetos con posturas políticas que ven en el cine la capacidad de generar relatos críticos de la sociedad chiapaneca y con conocimientos, en alguna medida, del lenguaje cinematográfico.

Posteriormente, definí los usos y apropiaciones del circuito alternativo, mediante tres metáforas: *la ventana*, como reflejo exterior, donde se muestran experiencias de otras partes de la república, que sirven para conocer e interpretar transfronterizamente reivindicaciones y obras culturales que tratan temas sociales y políticos. Asimismo, el cine como *puerta giratoria*, en la que se reflejan y correlacionan obras exteriores a la realidad sociocultural chiapaneca. Finalmente, el cine como *retrato*, donde se hace necesaria la visualización de obras realizadas en la entidad federativa. Adicional a lo anterior, evidencí reafirmaciones identitarias y de visibilidad comunal y social, por medio del reconocimiento de los públicos con las obras exhibidas y consumidas. Ello ha sido potenciado por espacios o foros que han devenido como un *portal*, es decir, como un sitio real, tanto físico como con presencia en el mundo virtual, donde se integran recursos y servicios, se promueven enlaces y vínculos y se gestan el acceso, la circulación y la disponibilidad de obras culturales en el mundo cultural local pero, también, a escala transfronteriza en México y otras partes del mundo global, que a su vez se manifiestan en producciones identitarias de sujetos que se afirman en la esfera pública, y que buscan territorializar el espacio expresivo y mediático a través de dichas manifestaciones.

Después me remití a las socialidades desarrolladas en la consecución de ciudadanías, en un marco de reivindicaciones por la expresión, participación y visibilidad, en lugares de mediación cultural, a partir de propuestas mayoritariamente emergentes de la sociedad civil. Se destaca la creación de redes colaborativas entre distintas organizaciones, espacios, entes estatales y agencias culturales. También, la gestión del reconocimiento, en contraposición a modelos de representación de la ciudadanía netamente jurídicos. Y, asimismo, en los usos colectivos del audiovisual, donde emergen preguntas por los usos de los medios, por la narrativa, por el contexto, o por la técnica.

Por su parte, en las ritualidades (la arquitectura de la cotidianidad – las gramáticas de la acción), adquiere capital importancia el foro cultural como zona que posibilita la deliberación, la expresión y la oportunidad de movilizar o potencializar espacios públicos para los asistentes y gestores. En contra de un consumo privado, se ratifica el estar juntos o el consumo compartido y debatido. De esta manera, el circuito alternativo de cine se guía por cuestionamientos sobre los consumos culturales y el tipo de obras que circulan y que se consumen. Se desarrollan debates por el cuidado, lo común, problemáticas del estado federal, desigualdades, entre otros. Todo ello, en el exaltamiento del contenido, de la representación de

los habitantes chiapanecos, del encuentro, la reflexión y el diálogo público. En consecuencia, se generan iniciativas estratégicas que transforman la cotidianidad cultural de la ciudad, a partir de reacomodos de la experiencia, las maneras de hacer, pensar, transitar, la reconfiguración de los públicos, y los juegos hegemónicos por el campo cultural de SCLC.

Finalmente, las temporalidades se pensaron desde la cotidianidad, en la que prima un consumo mayoritariamente grupal, de encuentros periódicos en función de la agenda cultural. Igualmente, de la temporalidad social, por medio de la estética de la repetición de formatos, como el documental, de horarios, de repertorios y géneros alusivos a ciertos temas como el zapatismo, a las organizaciones de la sociedad civil que participan en estos espacios y a las competencias culturales, a través de los modos y usos de los medios.

Tercer capítulo

El eje central que guio el capítulo fue la subjetividad, de acuerdo con el tercer objetivo específico, a saber: *caracterizar los procesos de identificación y subjetivación de los agentes culturales y los públicos respecto a los dispositivos y las lógicas de producción y socialización del circuito de cine*. Fue importante ubicar este tema en el último apartado, dada la correlación explicativa con los dispositivos y los consumos culturales descritos en los capítulos anteriores. Hice uso de figuras sociológicas con relativa representatividad sociocultural, con miras analíticas, por medio de ciertos elementos que permitieron la distinción del universo de estudio, sin intentar una esencialización o una clausura de cada una de ellas. Para ello, apunté las categorías de racionalización, universo motivacional y politicidades de los agentes culturales, ratificando la importancia de la acción y de las agencias.

La primera subjetividad fue la *independentista*, que es parte de la identidad y diferenciación erigida por los espacios que conforman el circuito, en contraposición al cine comercial y sus repertorios de acción: independencia económica, de contenidos y de usos del audiovisual, es decir, no dependencia que limite o condicione derechos y libertades. Lo independiente se afirma en correlación con un otro constituyente, en este caso las grandes salas de exhibición, con un subrayado al tipo de contenido, especialmente del cine mexicano; asimismo, en la creación de redes e institucionalidades alternativas. El audiovisual aparece como campo de acción y de formación, de “alumbramiento” y discusión de los sucesos,

problemáticas y las memorias de Chiapas. Hay un punto de divergencias dentro de la misma figura, que es la vinculación con entes estatales federales y nacionales, donde se muestran posiciones que pretenden ganar espacios institucionales a través de proyectos y ligazones con estas instituciones, en este caso el IMCINE; y otras que dividen el campo social entre lo independiente y lo estatal, denunciando que los últimos regulan y se apropian del primero. Con todo, se premia la horizontalidad, el reconocimiento y las autonomías audiovisuales.

La segunda figura es la de *mediador o mediadora cultural*, que se afirma en una visión estratégica del ámbito social, a partir de procesos formativos y de comunicación, con el fin de establecer posturas políticas, gustos culturales y acciones dentro de la sociedad civil. En contra de la intermediación cultural que naturaliza las relaciones sociales, la mediación cultural basa su acción en el entendimiento de las desigualdades sociales y culturales. Los sujetos se autoafirman como participantes de redes y acciones que buscan reflexionar y trastocar dichas inequidades. Asimismo, se insertan posiciones más enraizadas en la mediación que pretenden denunciar las relaciones ideológicas presentes en el circuito. Hay una desnaturalización de los lazos sociales, mediante la denuncia, el disenso y la reflexividad, y el despliegue de agencias que tratan temas que afectan a Chiapas, así como acciones político-pedagógicas para la formación del público, el desarrollo del gusto y sus capacidades creativas, y sus perspectivas críticas.

En tercer lugar, aparece la subjetividad *autonomista*, que se enlaza a los usos del dispositivo audiovisual para la construcción de autonomías audiovisuales, expresivas y representativas. Todo ello, con el correlato histórico de cambios tecnológicos y el abaratamiento de herramientas audiovisuales, así como la proliferación de iniciativas pedagógicas y formativas. El documental se usa como registro de memorias, aparato de reflexión y herramienta de denuncia. Hay un cuestionamiento a las representaciones externas, por lo que se propicia la producción de imágenes, en cierta medida, autogestionadas y autorreferenciales. Enmarco esta subjetividad en la puesta en juicio de la tutela enunciativa que ha acaecido históricamente en Chiapas, a partir de máquinas narrativas que legitiman y ocultan, al mismo tiempo, la violencia de su constitución, por medio de la invisibilización y apropiación de la voz de los otros.

Continué con la subjetividad *colectivista*, desarrollada en procesos de urbanización que vive SCLC, y en las disputas por la creación de obras colectivas o individuales, en la

producción, circulación y consumo. Hay, de igual manera, un otro constituyente que prima los relatos individuales sobre los colectivos, que no se interesa por las problemáticas o luchas sociales del estado federal y que busca imponer su autoría sobre otras necesidades presentes en el contexto. Por lo tanto, en esta figura se resalta el marco social de la obra y su posibilidad de insertarse en debates, el consumo interno, los activismos, las autorías colectivas y las luchas por el espacio representacional y la expresión social.

En correlación (a veces contraposición) con la colectivista, también evidenció la subjetividad *esteticista*, que se vincula con el dispositivo documental y se caracteriza por la emergencia de las figuras de autor y la noción de cineastas. No se establece, de antemano, una postura política definida, activismos o denuncias. Hay mayor especialización y profundidad en el uso de las técnicas audiovisuales y en la creación de narrativas. Igualmente, un mayor alcance de la obra, especialmente en festivales de cine tanto nacionales como internacionales. Su emergencia parte de diversas iniciativas de formación ligadas con la especialización en el lenguaje cinematográfico, así como mayor estructuración en la formación, producción, circulación y exhibición de obras. Adquiere más relevancia la obra, su narración, su calidad técnica, sobre otros elementos exteriores. No hay, asimismo, una posición contraria a las relaciones con entes institucionales y estatales, que se da mediante becas y estímulos. Prima la experimentación y la producción de obras que, desde cierta ontología histórica, puedan ingresar al circuito cinematográfico nacional.

Finalmente, en múltiples conversaciones, entrevistas y trabajos de campo, emergió la subjetividad *feminista*, donde se resaltan las desigualdades de género. El audiovisual se establece como herramienta para tratar dicho tema y criticar las relaciones de poder asimétricas y los privilegios, pero también hay una discusión dentro del mismo circuito alternativo vinculada con las luchas emprendidas para ampliar las obras producidas por mujeres. De este modo, hay politicidades que buscan desnaturalizar, desnormalizar y discutir las relaciones de poder y, en particular, de género, mediante el audiovisual que permite situar el tema en debates públicos, y movilizarlo a través del circuito.

El mapa general de las subjetividades emergentes de los agentes del circuito de cine en SCLC es complejo pues se trata de capas superpuestas unas sobre otras que conviven y se pueden expresar simultáneamente (Ver Figura 20 en el capítulo anterior). A partir de estos

hallazgos del trabajo de campo y la escritura de los capítulos, me gustaría resumir este apartado reiterando la hipótesis inicial de la investigación, para afirmar que las subjetividades que emergen en el circuito alternativo de SCLC se gestan en un marco de disputas entre lo local y lo global, lo estatal, regional y nacional, y entre las grandes industrias culturales y los circuitos locales. Dichas subjetividades están mediadas por la creación de redes y discursos alternativos generalmente no comerciales, imaginarios horizontales, lógicas colaborativas, y búsquedas por el cambio social a partir de luchas por la democratización de la cultura y la defensa de lo público, que pretenden reconfigurar estratégicamente los modos de habitar, sentir, gestionar, usar, practicar, experimentar y entender a la ciudad. En este contexto, emergen subjetividades políticas como: la “independentista”, que se autoafirma en contraposición a las lógicas desplegadas por los cines comerciales; la “mediadora cultural” que activa el espacio social y busca insertarse estratégicamente en las luchas y sentidos de la ciudad; la “autonomista”, que propicia espacios de representación y expresión propios en contraposición a tuteladas enunciativas; “la colectivista”, que prima el contexto y la capacidad de la obra por insertarse en reflexiones sobre el estado federal, en contraposición a adjudicaciones individuales; “la esteticista”, que no presenta politizaciones de antemano y que tiene mayor profundidad narrativa y en el uso del audiovisual, todo ello enmarcado en urbanizaciones que vive la ciudad; y, finalmente, “la feminista,” que utiliza el cine como herramienta de discusión y de puesta en público de las desigualdades de género, pero que también denuncia los privilegios y las propias desigualdades vividas dentro del circuito alternativo. Todo lo anterior, sin olvidar las desigualdades, y dominaciones que vive un estado como Chiapas.

Dichas subjetividades se correlacionan y circulan a través de espacios de oferta cultural, que movilizan recreaciones y territorializaciones de la esfera pública y la esfera mediática. Los distintos grupos, agentes, mediadores, creadores, exhibidores y formadores suman voluntades, trabajo y energía con el fin de producir formas alternativas de participar, de propiciar reflexividad social, de entender el espacio sociocultural; esto, desde otras posiciones no apoyadas en su totalidad por entes oficiales nacionales o estatales o por grandes industrias culturales y conglomerados mediáticos. Es decir, una batalla por un espacio público plebeyo, alternativo, *underground*, construido desde abajo, desde márgenes creativos.

5.3 Algunos trabajos a realizar

Quiero finalizar este escrito con algunas posibles líneas de trabajo en las que se podría profundizar en futuros estudios y los cuales, por los objetivos y alcances de la investigación, solamente nombré. El primero, tal vez el más puntual, es la indagación por otros circuitos alternativos de cine en otras zonas de Chiapas y del país, y sus posibles relaciones, encuentros y/o desencuentros. Por ejemplo, durante varias partes de la tesis, noté vínculos entre SCLC y Oaxaca, por medio de redes colaborativas no solo de cine, sino también de radio, de proyectos pedagógicos y culturales, entre otros. Asimismo, está el caso de La Comunidad de Exhibición Cinematográfica (CEDECINE), que articula iniciativas alternativas de exhibición cinematográfica en México, y que forma otro tipo de institucionalizaciones que serían interesantes de indagar. Las discusiones sobre la circulación y la circularidad de los productos audiovisuales y de sus creadores pueden profundizarse en futuros estudios, así como el estudio mismo de los distintos festivales de cine.

De igual manera, siento que la noción de circuito cultural tiene un poder interpretativo no exclusivo del cine de SCLC, que se puede expandir a otras áreas como el teatro, la radio, los centros culturales, la gastronomía, centros espirituales, la fotografía (hay una gran red fotográfica en San Cristóbal, muy relacionada con el cine, pero con su propia historia y dinámicas), las escuelas de baile y danza, la música, entre otros. Dicha noción conecta, fructíferamente, con las distintas mediaciones trabajadas a lo largo de la tesis.

Otra línea de indagación podría ser, asimismo, los procesos de nacionalización vividos en Chiapas por medio de distintos registros culturales, dentro de los que se encuentran el cine y la música, donde se despliegan los nexos del estado federal con el centro del país. Valdría la pena revisar las propuestas del Departamento de Propaganda Agrícola de la Secretaría de Agricultura y Fomento, en la época revolucionaria, hasta el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas, propuesto por el Instituto Nacional Indigenista, y las nuevas relaciones con el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Igualmente, sería interesante un estudio mediático que se centre en las obras audiovisuales hechas en/sobre Chiapas, desde aquellas que tomaban al estado como telón de

fondo, pasando por los documentales de los videoastas, hasta las narrativas gestadas y producidas por las figuras de autor que recorren distintos festivales de cine, resaltando las temáticas, preocupaciones y representaciones realizadas.

Otra de las preocupaciones que podrían emerger está relacionada con el ámbito digital y el uso de diversas tecnologías en los procesos de producción y consumo de obras audiovisuales hechas en la ciudad y en el estado federal. También, de propuestas encaminadas a las autonomías, como la creación de una plataforma de información y socialización más democrática promovida desde ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C, así como las propuestas de cine en los barrios, o las muestras de cine en otras partes del estado, por ejemplo con el Cine Bolomchon.

Hay otros elementos que se pueden resaltar como: la creación de esferas públicas por parte de colectivos culturales o las narrativas transmediales que atraviesan al cine, a la literatura, a algunas músicas y que son, mayoritariamente, indígenas. Asimismo, podría profundizarse en cada una de las subjetividades propuestas (u otras que emerjan), en la cuestión de la independencia, de las mediaciones culturales, de lo colectivo, de la construcción de autonomías, de las figuras de autor, del feminismo en el audiovisual en SCLC, entre otros.

Finalmente, al tener como faro conceptual las políticas culturales de a pie, se puede gestar un esfuerzo de análisis integral de las políticas culturales estatales y municipales, y sus modos de relacionamiento con estas agencias locales que son las que tejen profundos espacios de creatividad social. Observar las posibles articulaciones entre agendas, y si existen apoyos, diferencias o invisibilidades. Será fundamental en ciudades que pretenden afirmarse como creativas a partir de su desarrollo sociocultural y económico.

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, P. (2020). *Pospopulares—Las culturas populares después de la hibridación*. CALAS/Bielefeld University Press.
- Alonso, J. y Gonzáles, L. (2018). *Públicos de cine e investigación aplicada. Un abordaje empírico y cuantitativo de los asistentes al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (MPIFF)* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Ambulante.org. (2 de agosto de 2022). Iniciativas Ambulante. *Ambulante*. Disponible en [:https://www.ambulante.org/iniciativas/](https://www.ambulante.org/iniciativas/)
- Arteseros Valenzuela, J. (2016). La Aportación Cultural De Los Festivales De Cine: Mostra Internacional De Cinema Educatiu (Mice) Como Caso De Estudio. *Miguel Hernández Communication Journal*, 7, 443–462.
- Benítez, J. (2011). “Espacialidad, espacio y lugar en las teorías de la globalización”. En P. Aronson (Ed.), *La sociología interrogada. De las certezas clásicas a las ambivalencias contemporáneas*. (pp. 137–152). Biblos.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II*. Taurus.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bohrer, C. (2017). Narrativas sobre síndrome de Down no Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência Assim Vivemos. *Interface*, 21(60), 111–121. Disponible en: t.ly/3Uia
- Bonvillani, A. (2017). Sentidos políticos del estar juntos: jóvenes, grupalidades, politicidades. *De Prácticas y discursos/ Universidad Nacional del Nordeste/ Centro de Estudios Sociales*, 6(7), 1–22.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a theory of Practice*. Stanford, Stanford University Press [(2012). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires, Prometeo].
- Bessa, K. (2007). Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu*, 28, 257–283. DOI: [10.1590/S0104-83332007000100012](https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100012)

- Burguete, M. (1987). *Curiosidades y misterios de la historia Chiapaneca*. Chiapas: Gobiernos Constitucional del Estado de Chiapas.
- Burguete, M. (1994). *Las glorias del Teatro Zebadúa, Crónicas dispersas. Las anécdotas, los nombres, los sucesos*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, H. Ayuntamiento Municipal Constitucional de San Cristóbal de Las Casas.
- Bustillo, Juan. (1941). *Al son de la Marimba* [Película]. México: Televisa.
- Cabrera, E. (2021). *Investigación social y creación audiovisual con herramientas libres*. [Fotografía]. México: ProMedios.
- Calónico, C. (2015). Circuitos alternativos de exhibición cinematográfica. Una investigación colectiva. *Estudios de Comunicación y Política*, 36, 197–205, en <http://version.xoc.uam.mx/>.
- Cameras, M. (2018). *De la realización audiovisual a la construcción de subjetividades de género. Un estudio de género, feminismos y de formación audiovisual en el cine documental en San Cristóbal de las Casas Chiapas* (Tesis de maestría). Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, México. <https://hdl.handle.net/20.500.12753/867>
- Carmen, J. (2016). La aportación cultural de los festivales de cine: Mostra Internacional de Cinema Educatiu (MICE) como caso de estudio. Miguel Hernández. *Communication Journal*, 7 (19), 443–462. Disponible en: t.ly/LK1v.
- Castañón, F. (1947). *Historia del Teatro Emilio Rabasa*. Tuxtla Gutiérrez: Talleres Linotipográficos del Estado.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cerruti, P. (2012). La “ontología histórica” de Michel Foucault. Apuntes de método para el análisis crítico socio-cultural. *Soc. e Cult., Goiânia*, 15(2), 393–403. <https://www.redalyc.org/pdf/703/70325252014.pdf>
- Chiapas Paralelo. (Marzo 21 de 2015). Ambulante Gira de Documentales, del 16 de marzo al 2 de abril en Chiapas. *Chiapas paralelo*. Disponible en: <https://www.chiapasparalelo.com/trazos/2015/03/ambulante-gira-de-documentales-del-16-de-marzo-al-2-de-abril-en-chiapas/>
- Chierentin Santi, V. Junior. (2013). *MEDIAÇÃO E MIDLATIZAÇÃO: CONEXÕES E DESCONEXÕES NA ANÁLISE DO COMUNICACIONAL* [Doutorado em Comunicação, Programa de Pós Graduação – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS]. <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4539/1/448006.PDF>

- Clifford, M. (2002). *Political genealogy after Foucault*. Routledge.
- Coleman, D. (2017). Intimacies of un-becoming: oral history performances and mujeres afrodescendientes in San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. *Angewandte Chemie International Edition*, 6(11), 951–952, 5–48.
- Corseuil, A. R. (2006). Film beyond boundaries: film, migrant narratives and other media. *Ilha Do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 0(51), 9–17.
- Costa, F. y Rodrigues, J. (2014). Contribuições Dos Cultural Studies Para O Estudo Da Mídia E Da Produção De Subjetividades Nas Pesquisas Em Recepção. *Revista FSA*, 11(2), 126–147.
- Coulthard, L., Horeck, T., Klinger, B. & McHuhg, K. (2018). Broken Bodies/Inquiring Minds: Women in Contemporary Transnational TV Crime Drama. *Television & New Media*, 19(6), 507–514.
- Cusi, E. (2005). Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca. *Revista Liminar, Estudios sociales y humanísticos*, 3(2), 34–47.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1, Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- De Certeau, M. (2004). “Prácticas cotidianas”. En Alain Basail Rodríguez y Daniel Álvarez Durán (Ed.), *Sociología de la cultura*, tomo 1, segunda parte. La Habana: Félix Varela, 3–13.
- De Leo, R. (2009). *Noticias del teatro en Chiapas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Delgado, M. (1999). *El animal público, hacia una antropología de los espacios urbanos*. Editorial Anagrama. Disponible en: https://ia600606.us.archive.org/6/items/ElAnimalPublico_201704/El%20animal%20publico.pdf
- De Valck, M. (2007). *Film festivals, from European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam University Press.
- Devesa, M., Báez, A., Figueroa, V, y Herrero, L. (2012). Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia. *Eure*, 38 (115), 95–115. Disponible en: t.ly/SMY6
- Douglas, M., & Isherwood, B. (1990). *El mundo de los bienes, Hacia una antropología del consumo*. Grijalbo. Disponible en: <https://ecossur.files.wordpress.com/2015/04/el-mundo-de-los-bienes-douglas-mary.pdf>

- Escosteguy, A. (2008). Circuitos de cultura, circuitos de comunicación: un protocolo analítico de la integración, la producción y la recepción. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XIV(27), 149–167. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602707>
- Escosteguy, A. & Sifuentes, L. (2016). *O MAPA DAS MEDIAÇÕES COMUNICATIVAS DA CULTURA: uma segunda onda na abordagem das mediações de Martín-Barbero?* Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 7 a 10 de junho de 2016.
- Espinosa, I. (2015). Narrativas de vida entrelazadas en espacios educativos interculturales. Configuración(es) de escuela desde la(s) subjetividad(es) e identidad(es). *V Jornadas de Historias de Vida En Educación Voces Silenciadas*, 17. Disponible en: [http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/3585/Narrativas de vida entrelazadas en espacios educativos interculturales.pdf?sequence=1](http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/3585/Narrativas%20de%20vida%20entrelazadas%20en%20espacios%20educativos%20interculturales.pdf?sequence=1).
- Felippi, A. (2006). *Jornalismo e identidade cultural, Construção da identidade gaúcha em Zero Hora*. (Tese de Doutorado), Comunicação Social/Pontificia Universidad Católica de Río Grande Del Sur.
- Fernández, M. (2016). Mediaciones tecnoeducativas. Consideraciones teóricas a partir de la obra de Jesús Martín-Barbero. *Comunicación y Sociedad (México)*, 27, 197–220.
- Foucault, M. (1979). Nietzsche, la Genealogía, la Historia. En Foucault, *Microfísica del poder (7–30)*. Las ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología* 50(3), 3–20.
- Foucault, M. (1992) *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Foucault, M. (1994). ¿Qué es la Ilustración? [Qu'est-ce que les Lumières?]. *Actual*, 28, 1–18.
- García-Canclini, N. (coord.). (1994). *Los nuevos espectadores, cine, video y televisión en México*. IMCINE-CNCA.
- García-Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- García-Canclini, N. (1999). “El consumo cultural: Una propuesta teórica”. En G. Sunkel (Ed.), *El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación* (1. ed, 26–49). Convenio Andrés Bello.
- García, F. (2010). *Al son de la marimba, Chiapas en el cine*. Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía.

- García, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei*, (74), 1–8.
 Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>
- Giddens, A. (1973). *The Class Structure of the Advanced Societies*. London, Hutchinson [(1979). *La estructura de clases en las sociedades avanzadas* (trad. de Joaquín Bollo Muro). Madrid, Alianza Editorial].
- Giddens, A. (1986). *The Constitution of Society, Outline of the Theory of Structuration*. Polity Press.
- Gómez-Abarca, J. (2014). Graffiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. *Revista Latinoamericana En Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 12(2), 675–689. <https://doi.org/10.11600/1692715x.12211120514>.
- Gómez, R., González, J., y Valencia, V. (2020). Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará: una lectura a once años de su creación. *Mediaciones*, 16(24), 22–44.
- Gramsci, A. (1970). *Antología, selección, traducción y notas de Manuel Sacristán*. Siglo Veintiuno Editores.
- Grimson, A. & Varela, M. (2002). “Culturas populares, recepción y política. Genealogías de los estudios de comunicación y cultura en la Argentina”. En Mato, D. y Antonelli, M. (coord.), *Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Guattari, F. (1996). “Acerca de la producción de subjetividad”. En *Caosmosis*. (1. a ed., pp. 13–44). Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL.
- Guber R. (2011). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Hall, S. (1980). Codificar y decodificar. *CULTURE, MEDIA Y LENGUAJE*, 129–139.
- Jiménez, J. A. y Köhler, A. (2012). “Producción videográfica y escrita en co-labor. Un camino donde se encuentran y comparten conocimientos”. En Ingrid Kummels (ed.) *Espacios mediáticos: Cultura y Representación en México*. Editorial Tranvía.
- Klinger, B. (1989). Digressions at the Cinema: Reception and Mass Culture. *Cinema Journal*, 28(4), 3–19.
- Köhler, A. (2004). Nuestros antepasados no tenían cámaras: El video como machete y otros retos de la video-producción indígena en Chiapas, México. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4, 391–406.

- Köhler, A. & Estrada, M. (1 de julio de 2013). *Desde y para los pueblos originarios: Nuestra video-producción en Chiapas, México*. [Página web]. Revista Chilena de Antropología Visual. Disponible en: http://www.rchav.cl/2013_21_b06_estrada_&_kohler.html#basecon
- Kuhn, A. (1985). *The Power of the Image, Essays on Representation and Sexuality*. Routledge.
- Kuhn, A. (2022). *Family secrets, acts of memory and imagination*. Verso.
- Lave, J. (1992). Coming of age in Birmingham: Cultural Studies and Conceptions of subjectivity. *Annual Review of Anthropology*, 21(1), 257–282.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Traficantes de Sueños. Disponible en: [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Por una política menor-TdS.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Por%20una%20pol%C3%ADtica%20menor-TdS.pdf)
- Lechner, N. (2002). *Las sombras del mañana, la dimensión subjetiva de la política*. LOM ediciones.
- Lechón, D. (2015). *Sujetos políticos emergentes en espacios urbanos, el caso de El Paliccate en San Cristóbal de las Casas, Chiapas*. (Tesis de maestría). Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, México.
- Mallamaci, M. G. (2018). Hacia una analítica del sensorium común. Apuntes para una morfología estético-política de lo social. *Astrolabio*, (21), 196–223. Disponible en: <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n21.19762>
- Martín-Barbero, J. M., & Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver, Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Gedisa.
- Martín-Barbero, J. M. (1999). “Recepción de medios y consumo cultural: Travesías”. En G. Sunkel (Ed.), *El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación* (1. ed, 2–25). Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J. M. (2005). Los oficios del comunicador. *Co-herencia*, 2(2), 115–143.
- Martín-Barbero, J. M. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos editorial y UAM-A.
- Martínez López, J., & Soto Cortés, T. (2021). Del registro al archivo: El devenir de la imagen etnográfica en el Instituto Nacional Indigenista. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 91, 15-38. Disponible en: <https://doi.org/10.28928/ri/912021/atc1/martinezlopezj/sotocortest>
- Martínez, S. y Coutiño, Z. (2019). Documentalistas indígenas en procesos de colaboración comunitaria en Chiapas. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 10, 46–58.

- Méndez-Gómez, D. (2019). “Prácticas comunicativas *otras* en defensa de la vida y el territorio en Chiapas”. En Álvarez, L., Gómez-Abarca, C., Martínez, M., Méndez-Gómez, D., Nájera, E., Uc, P. y Solís, J. (aut.), *Política y democracia en Centroamérica y México, ensayos reunidos*, (pp. 165–194). San Cristóbal de Las Casas: Unicach.
- Moreschi, A. (2013). La subjetividad a debate. *Sociológica (México)*, 28(80), 259–278.
- Morley, D. (1996) *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Amorrortu.
- Mouffe, C. (1999). *El Retorno de lo Político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo y democracia radical*. Paidós.
- Nair Calvo, D. (2002). *Organización política auto-referenciada en sectores populares. El caso de la Federación de la Tierra, Vivienda y Hábitat*. Clacso.
- Ortner, S. (2016 [2006]). *Antropología y teoría social: Cultura, poder y agencia*. San Martín: Universidad Nacional de Gral. San Martín. UNSAM EDITA.
- Oubiña, D. (2019). Un cine fuera de sí: terrorismo estilístico en el udigrudi brasileño. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7(12), 338–358.
- Paredes, J. & Elizalde, A. (2011). Lógicas Colectivas y Nuevas Formas de Politicidad. *Polis, Revista Latinoamericana*, 28, 1–6.
- Passeron, J. C., & Grignon, C. (1992). *Lo culto y lo popular, Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Ediciones De la Piqueta.
- Pineda, N. (Noviembre 20 de 2018). Una mirada de pájaro al cine en Chiapas. *Elelectróninestable*. Disponible en: <http://electroninestable.blogspot.com/2018/11/una-mirada-de-pajaro-al-cine-en-chiapas.html>
- Ramos, A. (2018). *AlterArte: La Fotografía como representación estética del cuerpo* (Tesis de maestría). Universidad de Ciencias y Artes y de Chiapas, México
- Reguillo, R. (1998). Rompecabezas de una escritura: Jesús Martín-Barbero y la cultura en América Latina. En *Mapas nocturnos: Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*. Siglo del Hombre Editores.
- Rocha, C. (2014). Can Children Speak in Film? *Luso-Brazilian Review*, 51(2), 1–16.
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo Veintiuno Editores.
- Rose, N. (1999). *Governing the soul, the shaping of the Private self*. Free association books.

- Restrepo, E. (2014). Estudios Culturales en América Latina. *Revista de Estudos Culturais*, 1, 21–33.
- Saavedra Luna, S. I. (2000). “La selva de nitrato: historia del cine en Chiapas”. En Sepúlveda, Roberto (Coord.), *Arte Moderno y contemporáneo de Chiapas*, (pp. 191–236). Coedición del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sacchi, E. (2010). Biopolítica, población y público: Los estudios culturales y la biopolítica. *Ciências Sociais Unisinos*, 46(3), 225–231. <https://doi.org/10.4013/csu.2010.46.3.02>
- Sakurai, R., Jacobson, S. K., Kobori, H., Primack, R., Oka, K., Komatsu, N., & Machida, R. (2011). Culture and climate change: Japanese cherry blossom festivals and stakeholders’ knowledge and attitudes about global climate change. *Biological Conservation*, 144(1), 654–658.
- Sánchez, L. (2008). *Fronteras subjetivas. Sujetos de la discursividad y sociabilidad en San Cristóbal de Las Casas. (El caso del Andador Eclesiástico)* [Tesis de Maestría]. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Santos, M. (2011). *O espaço da cidadania e outras reflexões*. Fundação Ulysses Guimarães.
- Saville-Troike, M. (2003). *The Ethnography of Communication: An Introduction*. Blackswell publishing.
- Serrano, C. (2012). *Un, dos, tres, grabando... La producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas* [Tesis de Maestría]. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Sewell, W. (1992). A theory of structure: Duality, agency, and transformation, *American journal of Sociology*, 98(1), 1–29.
- Silva, A. (2006). Etnografía y Comunicación: ¿una convergencia inconclusa? Apuntes con intención crítica acerca de las “etnografías de audiencias”. *La Escalera*, 16, 267–280.
- Suárez, E. (2022). *Radiografía de los cines en Chiapas*. Centro de serigrafía, offset, encuadernación “Impresora camila” – Escuela Superior de Trabajo Social “Jesús Aquino Juan”.
- Sunkel, G. (2004). El consumo cultural en la investigación en comunicaciones en América Latina. *Signo y Pensamiento*, 45(22), 9–22
- Súper Stereo Chiapas (22 de julio 2022). *La historia de los cines en SCLC*. San Cristóbal de Las Casas: 100.3 FM.

- Súper Stereo Chiapas (05 de agosto 2022). *Segunda parte La historia de los cines en SCLC*. San Cristóbal de Las Casas: 100.3 FM.
- Súper Stereo Chiapas (12 de agosto 2022). *Tercera parte, La historia de los cines en SCLC*. San Cristóbal de Las Casas: 100.3 FM.
- Súper Stereo Chiapas (24 de agosto 2022). *Taquería La Veladía y su historia con el Cine Variedades*. San Cristóbal de Las Casas: 100.3 FM.
- Terra Nostra Films. (3 de agosto de 2022). ¿Quiénes somos?. *Terra Nostra Films*. Disponible en: <http://www.terranostrafilms.com/es/quienes-somos>
- Toledo, L. (06 de mayo de 2019). Apologética de Kinoki en su 15 aniversario. *Chiapas Paralelo*. Disponible en: <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2019/05/apologetica-de-kinoki-en-su-15-aniversario/>
- Vilhjálmisdóttir, L. (2011). *A documentary film festival circuit and film festivals as field-configuring events, adapting to digitalization* (Tesis de maestría). Bifröst University, Islandia. Disponible en: <http://hdl.handle.net/1946/10293>
- Villafuerte, D. y García, M. (2021). *Los avatares de Chiapas, Proyectos, conflictos y esperanzas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Ediciones Nueva Visión.
- Zamorano, G. (2005). Entre Didjazá y la Zandunga: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del istmo de Tehuantepec, Oaxaca. *Revista Liminar, Estudios sociales y humanísticos*, 3(2), 21–33.
- Zenobi, D. (2012). La politización del movimiento cromañón entre los “modelos caseros” y los “modelos del observador”. *Avá, Revista de Antropología*, 21, 1–20.
- Zepeda, E. (2009). De la marimba al son (fragmentos). En Jorge Von Ziegler, *Eraclio Zepeda*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zirión, A. (2018). Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México. *Desacatos*, (58), 132–147. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2018000300132&lng=es&tlng=es

ANEXOS

Anexo 1. Formato de búsqueda en bases de datos

Documento de trabajo para la búsqueda de información:

Pregunta de investigación:

Términos o frases para la búsqueda

Conceptos	Términos similares

Estrategia de búsqueda de información

Bases de datos utilizadas:

Criterios de limitación

Marco de tiempo / Lenguaje	Geografía:

Nivel académico

--

Bitácora

Criterio de selección:

Criterios de rechazo:

Historial de búsqueda

Fecha	Base de datos	Estrategia de búsqueda	Combinación de términos	Notas	Número de documentos encontrados	Número de documentos seleccionados

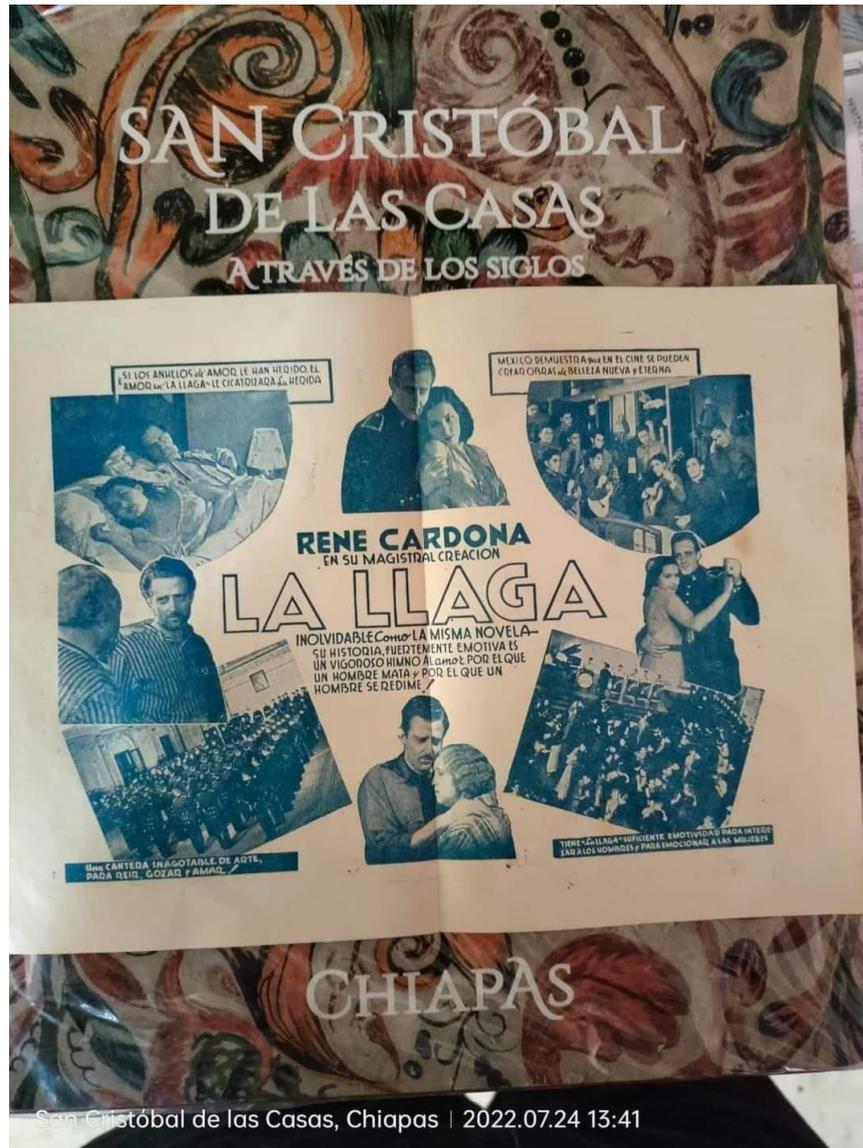
Motivación de elección de documentos:

Anexo 2. Programación de la película *Malditas sean las mujeres* de Juan Bustillo Oro (1936) en Cine Las Casas



Fuente: página de Facebook *Recuerdos Sancristobalenses*. Cortesía autorizada por sus gestores

Anexo 3. Programación de la película *La Lliga* de René Cardona (1937) en Cine Las Casas.



Fuente: página de Facebook *Recuerdos Sancristobalenses*. Cortesía autorizada por sus gestores.

Anexo 4. Imagen del Teatro Zebadúa.



Fuente: página de Facebook *Recuerdos Sancristobalenses*. Cortesía autorizada por sus gestores.

Anexo 5. Foto realizada en el trabajo de campo, en el marco de “Kinoki, 19 aniversario”, realizado en el Teatro Zebadúa.



Fuente: Camilo Rincón Ramírez, el 19 de abril de 2023

Anexo 6. Foto realizada en el trabajo de campo en el Kinoki, en la presentación de la película *Jun O'tonal: Memorial sobre la guerra de contrainsurgencia en Chiapas*, de Jaime Schlittler, Alejandro Caputo y Madely Trujillo (2023).



Fuente: Camilo Rincón Ramírez, el 15 de marzo de 2023

Anexo 7. Presentación del Festival Ocote: Miradas encendidas, en el Foro Cultural Independiente Kinoki.



Fuente: Camilo Rincón Ramírez, 18 de noviembre de 2022