

# INTIMIDAD Y VIOLENCIA EN EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO<sup>1</sup>

GABRIELA ZAMORANO VILLARREAL<sup>2</sup>

## RESUMEN

Este artículo analiza cómo se disputan y resignifican sentidos comunes sobre la violencia desde la experimentación formal y narrativa en torno a la intimidad en algunas producciones audiovisuales recientes de México y Latinoamérica. Para ello, examina ejemplos de producciones, así como dinámicas de producción y circulación en torno a tres modalidades de violencia: narcoviencia (vinculada a desaparición forzada y violencia de estado), memoria histórica, y violencias raciales y de género. Concluye que desde estas propuestas se desafía la noción convencional de esfera pública como algo separado de lo privado y principalmente racional, para pensar en la incidencia de estas obras en la transformación de sensibilidades y subjetividades que, aunque generalmente se relegan al ámbito de lo privado, en realidad son cruciales para la vida pública y para la reconfiguración de lo común. Se trata de formas íntimas de mirar, desear, anhelar, imaginar futuros, producir sentido y significado que, al tornarse colectivas, inciden en la transformación de 'estructuras de sentimiento'.

## PALABRAS CLAVE

Cine documental; Intimidad; Violencia; Sentido común; Latinoamérica.

## *INTIMIDADE E VIOLÊNCIA NOS AUDIOVISUAIS LATINO-AMERICANOS CONTEMPORÂNEOS*

## RESUMO

Este artigo analisa como os sentidos comuns de violência são disputados e re-significados através da experimentação formal e narrativa da intimidade em alguns documentários recentes do México e da América Latina. Para tal, examina exemplos de produções, bem como dinâmicas de produção e circulação em torno de três modalidades de violência: a narco-violência (ligada ao desaparecimento forçado e à violência de Estado), a memória histórica e a violência racial e de gênero. Conclui que estas propostas desafiam a noção convencional de esfera pública como algo separado do privado e sobretudo racional, para pensar o impacto destas obras na transformação de sensibilidades e subjetividades que, embora geralmente relegadas para a esfera privada, são de facto cruciais para a vida pública e para a reconfiguração do comum. São modos íntimos de olhar, desejar, ansiar, imaginar futuros, produzir sentidos e significados que, ao tornarem-se coletivos, contribuem para transformar as "estruturas do sentir".

## PALAVRAS-CHAVE

Documentário; Intimidade; Violência; Senso comum; América Latina.

---

<sup>1</sup> Este artículo retoma los ejemplos de las películas *Nana* y *Algo Quema*, así como algunas reflexiones desarrollados previamente en el capítulo: "Producción fílmica y etnografía: infraestructura, performatividad y composición etnográfica en el documental latinoamericano", escrito por Alonso Quinteros, Alex Vailati y Gabriela Zamorano, publicado en el libro *Antropologías Visuales Latinoamericanas: Genealogías, Investigación y Enseñanza*, editado por Gisela Canepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros, 2023, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

<sup>2</sup> Profesora Investigadora, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México. [zamoranog@gmail.com](mailto:zamoranog@gmail.com).

*INTIMACY AND VIOLENCE IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN FILM*

**ABSTRACT**

This article analyzes how commonsensical perceptions of violence are disputed and resignified from formal and narrative experimentation around intimacy in some recent films from Mexico and Latin America. To this end, it examines examples of productions, as well as production and circulation dynamics around three modalities of violence: narco-violence (linked to forced disappearance and state violence), historical memory, and racial and gender violence. I conclude that these proposals challenge the conventional notion of the public sphere as something separate from the private and mainly rational, to think about the impact of these works in the transformation of sensibilities and subjectivities that, although generally relegated to the private sphere, are in fact crucial for public life and for the reconfiguration of the common. When intimate ways of looking, desiring, yearning, imagining futures, producing sense and meaning become collective, these contribute to transforming 'structures of feeling'.

**KEYWORDS**

**Documentary film; Intimacy; Violence; Common sense; Latin America.**

*INTIMITÉ ET VIOLENCE DANS DES FILMS LATINO-AMÉRICAINS CONTEMPORAINS*

**RÉSUMÉ**

Cet article analyse comment les sens communs de la violence sont contestés et re-signifiés à travers l'expérimentation formelle et narrative de l'intimité dans certains films récents du Mexique et d'Amérique latine. Pour ce faire, il examine des exemples de productions, ainsi que les dynamiques de production et de circulation autour de trois modalités de violence : la narco-violence (liée aux disparitions forcées et à la violence d'État), la mémoire historique et la violence raciale et de genre. Il conclut que ces propositions remettent en question la notion conventionnelle de sphère publique comme quelque chose de séparé de la sphère privée et principalement rationnel, afin de penser l'impact de ces œuvres dans la transformation des sensibilités et des subjectivités qui, bien que généralement reléguées à la sphère privée, sont en fait cruciales pour la vie publique et pour la reconfiguration du commun. Ce sont des manières intimes de regarder, de désirer, d'aspirer, d'imaginer des futurs, de produire du sens et de la signification qui, en devenant collectives, contribuent à transformer les «structures du sentiment».

**MOTS-CLÉS**

**Film documentaire; Intimité; Violence; Sens commun; Amérique latine.**

En este ensayo exploro las maneras en que una gama de producción audiovisual reciente en México y Latinoamérica aborda las realidades de violencia que vivimos en la región, poniendo especial atención a las experimentaciones formales y narrativas en torno a la intimidad. ¿De qué maneras el énfasis en la intimidad de estas obras interpela o disputa sentidos comunes sobre la experiencia compartida de la violencia? ¿Este énfasis contribuye a producir otros sentidos y a reformular procesos de significación de estas realidades? ¿Cuáles son las cualidades tecnológicas específicas del cine y el audiovisual para incidir en la creación de sentido sobre estos temas?

Para desarrollar tales preguntas, este ensayo se divide en cuatro secciones. Primero, presento una discusión sobre los vínculos entre el cine, las realidades retratadas y el problema de la producción de sentido desde ámbitos íntimos, concepto que asocio con nociones de sentido común y, más precisamente, de “estructuras de sentimiento” (WILLIAMS, 1983). Las siguientes tres secciones examinan ejemplos de producciones, dinámicas de producción y circulación en torno a tres grandes modalidades de violencia: narcoviencia (vinculada a desaparición forzada y violencia de estado), memoria histórica, y violencias raciales y de género. Desde estos diferentes ejemplos pregunto: ¿en qué consiste y cómo se desarrolla una aproximación íntima a estos problemas desde la obra cinematográfica? ¿qué posibilidades abren este tipo de aproximaciones para modificar las miradas sobre la violencia, a diferencia de otras formas de representar este fenómeno? y ¿cómo permiten estos abordajes problematizar las relaciones de poder o inequidades existentes tanto en términos de representación como de acceso a la producción cinematográfica?

## CINE, INTIMIDAD Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO

Entender al cine como una poderosa industria cultural que incide en la creación de sentido y en los procesos de significación implica reflexionar sobre cómo este tipo de producción es capaz de modificar, reforzar o normalizar las maneras en que los diferentes públicos imaginamos, observamos y actuamos sobre la realidad social.

Desde esta premisa, retomo los cuestionamientos que varios autores han desarrollado en torno a la producción y consumo de las imágenes, y más particularmente, a las imágenes de la violencia. ¿Retratar la violencia implica necesariamente reproducirla? ¿Qué tanto el consumo de este tipo de imágenes involucra otras prácticas de violencia y de poder (SONTAG, 2005; 2008); abre posibilidades para expandir el compromiso político y “contratos civiles” a partir de la mirada y de la circulación de imágenes (AZOULAY, 2008); o bien permite redistribuir las posibilidades de la representación ante la “imagen intolerable” (RANCIÈRE, 2008)? ¿Qué nos piden mirar estas imágenes (MITCHELL, 2005)? ¿De qué formas “se mueven

y conmueven” (SPYER; STEEDLY, 2013; RANCIÈRE, 2008), o qué tanto éstas constituyen, en sí mismas, “eventos” o “imágenes-evento” (STRASSLER, 2020)? Finalmente, en tanto espectadores o consumidores de estas imágenes, ¿nos posicionamos como testigos cómodos que pretenden empatía a la distancia (SONTAG, 2010), como ciudadanos e interlocutores políticos con capacidad de intervención (AZOULAY, 2008), como “observadores” activos y a la vez constreñidos por su posición histórica (CRARY, 1992), o como “espectadores emancipados” con posibilidades de “reconfigurar lo sensible” (RANCIÈRE, 2008)?

Si bien el presente ensayo no puede profundizar en estos complejos debates, constituyen un marco de referencia para explorar cómo entran en juego los procesos de significación, la producción social del sentido y las relaciones de poder en prácticas audiovisuales contemporáneas que, en este caso, se centran en abordar, desde la intimidad, experiencias de violencia. Por una parte, esta pregunta alude a lo que Raymond Williams (1983) explicó como “estructuras de sentimiento” o “hábitos de pensamiento y concepciones de vida” que él asociaba con relaciones de poder y con condiciones materiales y sociales específicas. Por otra parte, siguiendo a Lauren Berlant (1998), quien ha trabajado ampliamente sobre intimidad, entiendo este concepto como la posibilidad de “comunicar con los signos y gestos más simples” y “una aspiración por una narrativa sobre algo compartido, una historia que es tanto sobre uno mismo como sobre otros que resultará de un modo particular. [...] Sin embargo, la introspección de la intimidad se encuentra con una correspondiente forma pública” (BERLANT, 1998, p. 285). Esta definición de la intimidad — desde la cercanía; desde el detalle, el gesto y lo inadvertido; desde lo sensorial y afectivo; desde la posibilidad de compartir; y desde una oscilación entre lo público y lo privado — relaciona la noción directamente con el ámbito del cine (ELSAESSER, 2019; ROCHE; SCHMITT-PITIOT, 2014; MARKS, 2000; 2002). Puntualmente, en términos estéticos y sensoriales, el “cine de intimidad” permite también establecer otros “vínculos afectivos entre el cine y el espectador” (ELSAESSER, 2019, p. 282).

Entre los recursos cinematográficos que se movilizan en las obras analizadas para explorar la intimidad, destaco la narrativa autobiográfica o en primera persona; el uso de archivos personales; la construcción o enfoque en personajes cotidianos o marginales; el tránsito entre géneros documentales, experimentales y de ficción; y propuestas novedosas de montaje centradas en la recreación de atmósferas sensoriales en las que el testimonio en audio y la exploración visual detenida de espacios, objetos y paisajes juegan un papel importante. Argumento que este tipo de recursos cada vez más presentes en el audiovisual contemporáneo proponen lecturas abiertas, complejas y, sobre todo, íntimas, sobre experiencias compartidas de violencia. Partiendo de esta idea reflexiono cómo, en términos formales y narrativos, las obras referidas desafían o refuerzan las miradas dominantes de representar la violencia y a los diferentes actores imbricados en esta (por ejemplo, mediante

la reificación o revictimización de ciertos actores sociales, así como mediante el diálogo con estereotipos e interacciones raciales, de género y clase). Analizo también cómo este tipo de obras influyen en los procesos de significación que se generan y disputan cotidianamente en torno a la violencia entre diferentes públicos (inevitabilidad, desesperanza/posibilidad de transformación y acción conjunta; en diálogo con representaciones de la violencia en medios convencionales). Esta pregunta implica examinar, de manera general, los procesos de circulación y construcción de públicos de obras específicas (y en relación con otros repertorios de audiovisual sobre la violencia, p.ej. narcocine, "cine regional", etc.). Por otra parte, examino cómo estas formas narrativas desafían — aunque en ocasiones reproducen — ciertas dinámicas de poder durante los procesos de producción y circulación de las obras, las cuales apuestan cada vez más a procesos colaborativos, a la creación de bajo presupuesto, y a buscar espacios alternativos de exhibición.

## NARCOVIOLENCIA, DESAPARICIÓN FORZADA Y ESTADO

Como mencioné al inicio de este ensayo, durante la última década, una gran parte del cine independiente producido en México explora, mediante diversos recursos narrativos y formales, el problema de la violencia vinculada a la creciente presencia del crimen organizado en el país, los problemas de impunidad, corrupción y violencia al interior del Estado y la desaparición forzada.

Una primera pregunta es por qué cada vez hay más producciones sobre estos temas. Al hablar de sus películas, es clara la preocupación de los realizadores y realizadoras por proponer nuevas lecturas o abrir diálogos sobre problemas en torno a los cuales hay preguntas y heridas generalizadas. Por ejemplo, ¿cómo sucede, cómo experimentan y cómo actúan diferentes actores sociales frente a la desaparición forzada (por ejemplo, *Tempestad*, *Manto de Gemas*, *Sin Señas Particulares*); ¿Cuáles son las dinámicas al interior de comunidades y familias involucradas en la producción de drogas y cómo en estas se articulan alianzas con agentes del estado como militares y policías a nivel local, algunos de los cuales son integrantes de estas mismas comunidades (por ejemplo, *Heli*, *Noche de Fuego*, *La Libertad del Diablo*); o ¿cómo viven los y las policías la violencia cotidiana a diferentes niveles y con qué herramientas la enfrentan (por ejemplo, *Una Película de Policías*)?

Por otra parte, al considerarse relevantes para abordar problemas sociales, propuestas de calidad que aborden estos temas no podrían materializarse si no existieran circuitos de financiamiento y distribución dedicados a promoverlas. Muchas de las producciones referidas han recibido financiamiento de fondos estatales y privados, y han sido premiadas en festivales nacionales e internacionales. Al mismo tiempo, particularmente en México, pero también en otros lugares, hay un consumo ávido de producción cultural

sobre la violencia que abordan, desde una amplia gama de medios y estéticas (VALENCIA, 2010). Estos medios incluyen desde la nota roja y el cine de horror<sup>3</sup>, el narco-corrido y narcocine<sup>4</sup>, series y telenovelas, así como cine documental y de ficción. Ya sea con objetivos de entretenimiento, informativos o de concientización, la extensa producción sobre estos temas y su ágil consumo se vincula a un problema público que nos desborda, que se ha naturalizado y sobre el cual, claramente, es necesario crear nuevas preguntas y sentidos.

Entre las propuestas cinematográficas que experimentan con nuevas preguntas y sentidos, *Noche de Fuego* (2021) explora cómo es crecer desde la mirada de las niñas. ¿Desde qué espacios se navega de manera cotidiana la amenaza y el miedo? El juego recurrente de tres niñas es concentrarse para sintonizar sus mentes y adivinar el número o el gesto que la otra está haciendo. Si no lo adivinan a la primera, hay que esforzarse más en el ejercicio de concentración. Es un juego en silencio que se repite de tanto en tanto. De este lado del muro de tabique gris, la boca de Ana se abre en círculo lo más grande posible. Detrás del muro, por un hueco redondo que hace las veces de ventana, cuando Ana dice “ya”, María repite su gesto: abre su boca grande y el resto de su cara se contrae. Cuando Ana voltea a verla por el hueco manteniendo el gesto, celebran que una vez más lo lograron, que la sintonía sigue activa. Constatar mediante el juego que la coincidencia es posible con el esfuerzo voluntario es una de las maneras de afirmar que la magia que ellas tres juntas crean evitará, aunque todo afirme lo contrario, que algún día próximo los hombres armados lleguen a buscarlas para llevárselas. En otro juego similar, una noche en el patio de su casa Ana juega con su mamá Rita a descifrar sonidos: la vaca que anda suelta luego de que desapareció el vecino, identificar de quién son los perros que ladran o qué pájaros trinan o insectos hacen ruido. Para lograr mayor concentración cierran los ojos. Ana quiere platicar, pregunta si se llevaron al vecino, pero su mamá la llama al juego: “concéntrate, no me dejas escuchar”. Luego de que ambas pasan acertadamente su turno, sabemos que el juego de afinar la escucha es un entrenamiento más para aprender a percibir con todos los sentidos cuando el peligro se acerca. A lo largo de la película este es un ejercicio continuo que, nuevamente, nos revela que la violencia no es algo que sucede en eventos esporádicos, sino una atmósfera que se palpa, se observa, se huele y se escucha, y ante la cual hay que estar alerta en todo momento.

En un juego distinto, ya de adolescentes Margarito, el hermano de María, apunta su pistola y dispara a un punto alto de un árbol mientras Ana lo observa fumando un cigarro.

---

<sup>3</sup> Ver, por ejemplo, Gallón y Angélica (2022) “¿Qué dice de México que sea el primer país del mundo que más cine de terror consume?”, *El País*, 26 agosto 2022, en: <https://elpais.com/mexico/2022-08-26/que-dice-de-mexico-que-sea-el-primer-pais-del-mundo-que-mas-cine-de-terror-consume.html#:~:text=Un%20estudio%20realizado%20en%202016,Sur%2C%20Rusia%20y%20Estados%20Unidos>. Acceso en: 22 nov. 2023.

<sup>4</sup> Ver Apodaca Peraza (2012) y Yeh (2015).

Luego él le insiste que intente. Ella titubea, pero finalmente cede. Con firmeza, Ana respira hondo para concentrarse, como lo hace en el juego con sus amigas, y atina al punto indicado en el primer intento. Margarito le dice “eres buena, ¿no que no sabías?”. Mientras Ana apunta a otro lugar en el árbol, casualmente Margarito le comenta que los narcos envuelven los paquetes de droga en mierda de león para que no los huelan los perros en el aeropuerto. Ana le pregunta dónde consiguen a los leones y él responde que “los vatos tienen en sus casas”. “¿Y tú cómo sabes?” pregunta ella molesta. Entonces, quizá en un gesto de enojo por lo que acaba de escuchar, pero aún como parte del juego, ella le apunta de frente mientras él la desafía con seriedad “¿quéé?, jálale”. Finalmente, Ana le entrega el arma preguntando quién se la dio, a lo que él responde “me la encontré”. En este nuevo juego, la tensión del coqueteo entre los jóvenes está permeada por la fanfarronería desde la cual él ensaya y ostenta una masculinidad que le garantice pertenencia al crimen; mientras ella ensaya la dureza con la que debe demostrarse valiente y capaz por encima de sus miedos y enojos, tal como lo hace su madre y las adultas que la rodean.

En otra secuencia, en el precario salón de la escuela multigrado, las tres amigas escuchan con atención y admiración la clase de ese maestro joven de ojos bonitos que acaba de llegar. Paula murmura: “quiero besarlo”. Más adelante, en una escena similar, Ana dice, también en voz baja: “voy a ser maestra”. Estos múltiples fragmentos de complicidad e intimidad en los que se comparte cotidianamente el juego, los anhelos, los miedos y las escasas esperanzas de futuro, van revelando la historia de una comunidad campesina ubicada en Guerrero que está sometida por un cártel. En ella, tanto los niños que se van volviendo jóvenes como muchos adultos — en su mayoría madres de familia cuyos esposos han migrado al norte — trabajan en la extracción de opio en un campo de amapolas. Como Margarito, varios hombres, jóvenes y adultos, procesan la mercancía y se van insertando en las actividades del cártel quizá ganando cierto poder local, pero siempre amenazados por un poder superior. Este sometimiento, que abarca desde las restringidas posibilidades de empleo e ingreso hasta supuestas formas de protección, incluye la práctica de levantar a las adolescentes para abusar de ellas sexualmente o para que trabajen al servicio del crimen. Por este motivo, a medida que las niñas crecen, las madres buscan estrategias para ocultar la femineidad de sus hijas cortándoles el pelo, prohibiéndoles el maquillaje y controlando su forma de vestir.

Lo que me interesa resaltar de esta obra para fines de este ensayo, es la manera en que se construye una compleja historia sobre la violencia del narco a partir del ensamblaje de detalles íntimos y cotidianos, que permiten indagar en breves experiencias de miedo, abuso, desafío, alianza, acción común, magia o esperanza. En su conjunto no construyen una visión total o totalizante de la violencia, ni hay escenas de violencia explícita. Lo que se recrea con la narrativa íntima es una atmósfera compuesta por atisbos y tensiones, por continuas

preguntas sin respuesta que se sugieren sensorialmente o que se hacen los personajes entre ellos, haciendo eco a su vez de preguntas compartidas con el público sobre la situación actual: ¿qué les hacen a las niñas cuando se las llevan? ¿a dónde se llevaron a Juana? ¿por qué se fueron los vecinos? ¿cómo consiguió la pistola Margarito? ¿a quién dispararon cuando se escucharon esos balazos? ¿qué pasó con el maestro anterior? Al sumarse a preguntas compartidas, y al mostrar fragmentos y tensiones dentro de una comunidad que participa activamente en la red de narcotráfico a la vez que es sometida por ésta, esta película abre la mirada y complejiza la composición y funcionamiento de estas redes. Desde ahí, profundiza en la caracterización de sujetos que a menudo se explican cómo intrínsecamente malos, delineando sus posiciones dentro de complejas desigualdades y relaciones de poder.

Otra aproximación que profundiza en caracterizaciones a menudo simplificadas de sujetos involucrados en el problema de la violencia la hace Alonso Ruizpalacios en *Una Película de Policías* (2021). En ella, se retrata sutilmente el cotidiano de una pareja de policías que trabaja en la Ciudad de México. La película está guiada por un relato testimonial en primera persona de Teresa y “Montoya”, el cual a veces se presenta a cuadro, mientras que otras veces se presenta como una voz en off mientras estos dos policías recrean o desempeñan sus actividades domésticas y laborales o mientras se exploran visualmente los espacios que habitan y transitan, incluyendo calles, oficinas y escuelas policiales. El enfoque íntimo de esta obra consiste en compartir las fragilidades y subjetividades de personajes que públicamente deberían parecer fuertes, pero que a la vez generan desconfianza y desprecio entre la ciudadanía.

En la primera secuencia se observan, de noche, calles de un barrio popular en la Ciudad de México a través del parabrisas de una patrulla mientras esta circula lentamente. Sonidos de sirenas se intercalan con conversaciones entrecortadas del aparato de radiocomunicación que poco a poco van revelando que la mujer policía que conduce busca un domicilio. Cuando finalmente encuentra la dirección, un par de hombres caminan nerviosos sobre la calle, fumando. Ella les pide por el altavoz que se suban a la banqueta, pero no hacen caso. Uno de ellos se dirige a la patrulla mirando su celular y le comunica a la conductora que ya pidieron una ambulancia. El ambiente y las breves interacciones generan una tensión en aumento debido a la incertidumbre ante algo grave que sucede. La policía entonces baja de la patrulla y la vemos, con la cámara aún desde el interior de la patrulla, discutir con otros vecinos que ahora se han sumado a los dos hombres. Ella vuelve a la patrulla a pedir nuevamente la ambulancia por radio para luego entrar apresurada, entre ropa tendida, al patio de una vecindad. Aquí ya una cámara en mano la sigue de espaldas. Al final del patio entra en una vivienda en la que, desde la ventana, se le ve hablando con sus nerviosos habitantes. Abruptamente sale para hablar muy nerviosa por su celular: “oye, ¿qué crees? estoy metida en un pedote... estoy con una señora que está en labor de parto y es la

hora en que no llega el Z-14. Pásame el número personal de la culera esa, ¿no?... ¡Pues la de la base! Y ayúdame insistiendo con el Z-14, no mames, ¡está bien grave, se siente bien feo!”. Enseguida, sale apresurada a la patrulla, sigue insistiendo por radio y, luego de pensarlo un momento, finalmente, abre su guantera y saca unos guantes de látex. La siguiente escena es una toma cercana de su cara frente a la de la mujer que está dando a luz, pidiéndole que respire. Luego de ver a la mujer gritar, inicia el audio del testimonio mientras la acción continúa: “en la academia no tenemos cursos de primeros auxilios...” y prosigue contando que ella no tenía conocimiento de medicina, pero que, ante la urgencia de la situación, se ofreció a atender el parto. El relato se detiene para ver el momento del nacimiento que finalmente es exitoso. Luego que la madre carga al bebé, siempre en una toma cerrada, sigue el relato de cómo resolvió el momento con ayuda de la familia.

Esta primera secuencia marca el ritmo de una película construida desde la incertidumbre, la tensión, la sorpresa, el humor, la empatía y la intimidad. La incertidumbre y la sorpresa no solamente se construyen a partir de lo que sucede en la trama, sino de un fascinante tratamiento cinematográfico que transita entre la recreación, la ficción, el testimonio, el registro directo y la “reflexividad” entendida como estrategias para evidenciar el proceso de producción. Una de las escenas más significativas de la película es cuando, hacia el final, vemos a Teresa en cámara lenta subir temerosa los escalones para llegar a un trampolín de 10 metros desde el cual debe lanzarse a una alberca sin saber nadar. Se trata del exámen final de la academia policiaca, se llama “la prueba de decisión”. Mientras va subiendo, escuchamos fragmentos de testimonios de ella y “Montoya”, por una parte, sobre lo que les ha decepcionado de la institución policiaca y de su propio desempeño y expectativas y, por otra parte, de momentos sublimes de su carrera, por ejemplo, la academia para Teresa. Una vez en la plataforma, la vemos amarrarse una cuerda en el brazo y preparar el salto mientras el testimonio nos indica que no planeaba hacerlo. Finalmente, salta, cae y entra al agua siempre en cámara lenta. Una toma acuática se detiene en el rayo de luz que se filtra dentro del agua y en la infinidad de burbujas diminutas que, tras el movimiento, suben a la superficie. Esta escena, que Ruizpalacios menciona como una de sus favoritas, constituye una metáfora de las “pruebas de decisión” que los personajes deben enfrentar en el cotidiano desde sus miedos y limitaciones no sólo como seres humanos, sino como empleados precarizados de una de las instituciones más complejas, jerarquizadas, corruptas y violentas del país (PICCATO; RUIZPALACIOS, 2021). De cierta forma, el retrato de este salto al vacío reformula el momento en que Teresa se arriesgó a atender el parto y de muchos otros momentos en la película. El tratamiento íntimo en esta obra consiste en retratar momentos de debilidad de los dos protagonistas: sus miedos, los precarios recursos que desarrollan para resolver problemas, su condición de subordinación de clase y género, la normalización del abuso sexual y otras formas de violencia principalmente hacia las mujeres

policías dentro del gremio, la normalización de la corrupción en todos los ámbitos laborales (incluyendo las cuotas que deben pagarse al momento de solicitar un arma, un uniforme, una patrulla, un equipo de trabajo, etc.); las interacciones ficticias y reales con ciudadanos que los confrontan, los desafían o expresan su desprecio hacia ellos. En un ámbito más doméstico, la intimidad se explora en espacios dentro del departamento de la pareja y, extrañamente, en la patrulla que comparten y que de muchas formas es una extensión de la casa en contraste con la crudeza pública de las calles. Desde estos espacios, siempre mediante novedosos tratamientos del testimonio, se explora su historia de relación de pareja, su vida y conflictos familiares y los problemas personales de adicción o soledad en los que se han acompañado. Lo que resulta de este tratamiento, tal como propone el director, es que la película abre una reflexión más compleja sobre la policía en México que no los retrata como héroes o víctimas, ni como villanos o victimarios, sino que explora los matices de estas categorías justamente desde la experiencia cotidiana e íntima que los protagonistas comparten para la producción.

De manera general, tanto *Noche de Fuego* (2021) como *Una Película de Policías* (2021) recurren a abordajes íntimos y sutiles de situaciones y atmósferas de violencia en México para presentar la fragilidad, contradicciones, matices y entramados de poder, de sujetos y comunidades inmersas en estas realidades.

El proceso de producción de ambas películas retoma recursos tanto de la ficción como del documental, con base en las sólidas trayectorias de los realizadores con estos géneros, para aproximarse de formas novedosas y sensibles a problemáticas reales. El uso de estos recursos incluye metodologías propias del documental — que por cierto coinciden con la etnografía — en términos de procesos previos de investigación, colaboración con sujetos y comunidades representadas para abordar problemas de interés común, la apertura a encuentros y a seguir procesos por encima de un guión predeterminado, a un trabajo actoral no convencional que involucra, como coinciden Ruizpalacios y Huevo, en construir relaciones de confianza y empatía tanto con actores profesionales como no profesionales<sup>5</sup>.

En términos de distribución, ambas películas han circulado y recibido premios en los festivales más reconocidos de México y del mundo. Además, la circulación digital de las dos obras mediante la plataforma de Netflix ha potenciado el alcance a mayores públicos. Asimismo, la participación en festivales e iniciativas más locales ha hecho posible que se proyecten en barrios y localidades que generalmente tienen acceso limitado a los circuitos convencionales de cine. De esta manera, aunque la circulación de estas obras podría parecer limitada, por ejemplo, frente a los públicos masivos que consumen el género de narco-cine y

---

<sup>5</sup> Ver Mayra Batalla: Cómo se interpretan mujeres cotidianas en 'Noche de Fuego': <https://www.imcine.qob.mx/Pagina/Noticia?op=3d24b4bf-c1be-4d12-af83-922b5e87c43b>. Acceso en: 21 nov. 2021.

otros géneros de acción en México<sup>6</sup>, su distribución se ha extendido de manera importante en su poco tiempo de vida desde los parámetros del cine independiente mexicano.

Estos breves detalles sobre los procesos de producción y distribución ayudan a reflexionar en que este tipo de obras no solamente propone miradas más complejas sobre las realidades representadas desde los contenidos, sino que las mismas metodologías para crearlas y para llegar a públicos no convencionales implica un esfuerzo para reformular las relaciones de poder y las lógicas económicas dentro de la industria del cine y su distribución.

## MEMORIA, ARCHIVO Y EXCESO

Mientras que la sección anterior se enfocó en algunas formas de abordar problemas de violencia que se viven en todo Latinoamérica, pero desde producciones y situaciones en México, esta sección se desplaza a otro ámbito de violencia presente en la región más enfocado en procesos históricos. Los recursos que destaco para explorar estas violencias desde ámbitos íntimos son los usos y remontajes de archivos fotográficos y cinematográficos que, si bien están cobrando relevancia en la producción cinematográfica global, han tomado giros interesantes en esta región.

Una película que interpela la violencia histórica desde los archivos fílmicos es *Tierra Sola* de Tiziana Panizza (2017). Realizada principalmente a partir de metraje familiar y etnográfico filmado en la Isla de Pascua desde mediados del siglo XIX, la realizadora examina críticamente cómo aspectos comunes en las miradas turísticas y etnográficas han reproducido, y a la vez extendido, los imaginarios en torno a esta “tierra lejana” y a su controversial integración a la nación chilena. Al mismo tiempo, Panizza identifica en el material de archivo un silenciamiento e invisibilización de la población y cultura Rapa Nui y de las maneras en que fue colonizada y sometida por el estado chileno; el cual contrasta con la reiterativa filmación de los Moais, esculturas gigantes antiguas, las cuales se han convertido en el principal atractivo de la isla. La película entreteje poéticamente fragmentos de archivos fílmicos y sonoros con intertítulos que comentan, en primera persona, el material. Al inicio de la película, sobre imágenes mudas de tumbas en el cementerio de la isla se lee: “Cine etnográfico: / documentación fílmica del comportamiento humano / [...] extensos estudios en el área / el carácter de una cultura representada”. A esta serie de imágenes le sigue otra de flores y vegetación, intercalada con estos intertítulos: “Mi mirada aquí / al mismo tiempo, todas las otras. / En las películas busco / no miradas sino patrones / el pulso de quien sostiene la cámara”. Hacia la mitad de la película, una vez que se ha desarrollado cierta contextualización del pasado y un seguimiento a la población y a la cárcel que es central para

---

<sup>6</sup> Ver Apodaca Peraza (2012). Agradezco a Juan Alberto Apodaca por compartir su conocimiento sobre esta temática.

su historia, se retoma la interpelación más directa al cine etnográfico. Esta se hace mediante una serie de fragmentos de exploradores visitando y escalando las esculturas Moais, seguidas de filmaciones de excavaciones en la zona. Mientras tanto, se leen los subtítulos: “De las 32 películas que reviso / al menos 25 son expediciones / de arqueólogos o etnógrafos. / Cine etnográfico: / la película como bandera / que se clava en la cumbre / o el graffiti en un lugar público / que dice un nombre y una fecha”. De esta manera, desde una narrativa poética y contundente que interviene y dialoga sutil e íntimamente al archivo, Panizza hace patente la participación de la práctica y la mirada antropológica colonial en la manera en que hemos aprendido a imaginar y a pensar en torno a esta isla.

*Algo Quema* de Mauricio Ovando (2018) también excava en los archivos visuales para indagar en una dolorosa historia nacional que, en el caso del director, es a la vez demasiado próxima. Una serie de tomas a color con una textura de material fílmico casero quizá en formato de super 8mm, muestra a un niño de unos cinco años caminando junto a su padre y una mujer con vestimenta indígena de pollera en la calle de algún barrio de clase media alta de la Ciudad de La Paz. Por la manera en que esta mujer los acompaña, un poco detrás de ellos, y por el encuadre de la cámara que en un inicio la deja fuera de cuadro y luego la incluye, se puede inferir que quizá sea la empleada doméstica que trabajaba con la familia. El niño lleva puesta una gorra oficial que le queda grande, decorada con el escudo de armas de Bolivia; su mano derecha empuña una pequeña espada mientras la izquierda carga al hombro un pequeño rifle. De súbito, una voz femenina proveniente de detrás de la cámara, probablemente de su abuela, lo interpela enternecida: “Aay, ¿quién es ese soldado, ese general...?” le dice mientras el niño observa a cámara ajustándose la gorra para poder mirar. “¡Tan hermoso! Vaya a su casa General. Muy bien... un dos tres, un dos tres Mauri”, le sigue la voz mientras el niño da la espalda a la cámara y sigue su camino.

Un corte lleva a una toma en el interior de un jardín con el mismo niño en el centro, quien mira a cámara con la gorra ladeada y haciendo la mímica de manejar con destreza la espada. La voz femenina continúa: “A ver, ¿dónde está tu escopeta? Un tiro lance... ¡aapunten, diisparen, fuegool!” mientras el niño manipula el rifle siguiendo las indicaciones. Una última toma de esta secuencia muestra al niño más de cerca, siempre siguiendo las indicaciones de la mujer: “diisparen, fuegool!”. El niño dispara con esfuerzo. La mujer exclama: “Ay ay ay, dios mío, ¿y de quién es esa gorra, Mauri?”, “De mí”, responde el niño. “¿De tí? ¿Y antes de quién era?” “De mi papí”, dice mientras la cámara continúa acercándose a su cara tímida. “¿Y antes?” “Ahora es de mí”. “¿Ahora es tuyo, pero más antes de quién era? del abu...” “Mi abuelo” “De qué abuelo” insiste la mujer... “Del abuelo Al...” “...fredo”, responde finalmente el niño. “¡Del abuelo Alfredo! ¡Muy bien mi amor!” se congratula la mujer. La conversación un tanto forzada continúa brevemente, para cortar después a una

publicidad televisiva en blanco y negro que intenta retratar el aspecto doméstico y familiar de un controversial hombre público, el General Alfredo Ovando.

La secuencia del niño con la gorra de General, la espada y el rifle es una de las numerosas secuencias de archivo familiar privado que componen la película, las cuales se entretajan con metraje público televisivo y cinematográfico. El archivo casero muestra fragmentos cotidianos de una familia de clase alta de La Paz conviviendo en casas con piscina, viajes en avioneta, playas, paseos en yate e interiores de casas amplias. Por otra parte, los materiales televisivos promocionales muestran tomas más estables de los años 60s que intercalan escenas familiares seleccionadas del jefe de familia sonriente, cariñoso y espontáneo, con el mismo hombre atendiendo asuntos de gobierno. Estos últimos materiales organizan así una narrativa que alaba la capacidad de este hombre para atender equilibradamente su rol de patriarca y de presidente. Por su parte, gran parte del metraje fílmico muestra registro de actos oficiales en los que el expresidente Alfredo Ovando Candía se reúne con mandos militares, visita comunidades rurales y desempeña diferentes labores en tanto jefe de estado.

Este documental parte de un ámbito autobiográfico e íntimo para desarrollar el retrato de una relación controvertida entre el realizador — el niño que aparece en las escenas descritas — y su abuelo, el dictador Alfredo Ovando, conocido entre otras cosas por haber sido responsable de la captura y asesinato de Ernesto “Che” Guevara. La película intercala fragmentos de archivo con narraciones del realizador y de sus familiares, las cuales contrastan al controversial hombre político con los afectos, historias y anécdotas de quien los familiares describen como un padre de familia y esposo ejemplar. Entre estos dos ámbitos, el realizador remarca su propia perplejidad al reconocer, desde su propio afecto, la manera en que la figura de su abuelo marcó su propia vida y la de su familia, a la vez que un complejo momento histórico de su país. En este caso, interesa enfatizar el potencial del uso de archivos visuales íntimos para entretrejerlos o montarlos desde los afectos personales y las historias nacionales. Tal como se muestra en la secuencia del niño con el gorro militar descrita arriba, el potente material de archivo establece continuidades, herencias, silencios y afectos innegables que, mediante la estrategia de montaje, desdibujan las certezas e interrogan la historia familiar y nacional aprendida desde todos esos gestos, a veces forzados, que el archivo ha silenciado y que ahora revela.

*Algo Quema* (2018), junto con producciones recientes como *Al Filo de la Democracia* (2019) y *Allende mi abuelo Allende* (2015), son obras de nietos o familiares jóvenes de dictadores, en el caso de los dos primeros, y un presidente de izquierda en el caso de Tambutti, que retrabajan, mediante tratamientos muy íntimos los archivos familiares y públicos para desmontar, o al menos interrogar, las historias nacionales dominantes en las que estos hombres han sido artífices y, con ello, empujarlas hacia nuevos procesos de

significación. Una vez más, estas películas no buscan articular historias totales, sino que abren potentes diálogos para complejizar las historias que hemos conocido y, con ello, a desnormalizar las violencias en las que han sucedido. A su vez, las producciones referidas en esta sección elaboran sobre lo que Edwards (1994), Poole (2005) y otros autores han explicado como el “exceso” del archivo visual, para crear nuevos acercamientos a historias nacionales oficiales, desde posicionamientos y miradas explícitamente íntimas, personales e incómodas. Así, estos llamados a resignificar el archivo subvierten también las relaciones de poder que dieron lugar a estas mismas imágenes mediante procesos fílmicos como el montaje. En este caso, la compilación y remontaje de archivos implica resignificar imágenes que fueron creadas violentamente con otros fines, para producir otros sentidos, para abrir otros diálogos sobre historias que parecían cerradas, intercalados con memorias reales o ficticias, pero, sobre todo, íntimas. Además del montaje, el trabajo cinematográfico con archivos también involucra formas de colaboración tanto en los procesos de producción-investigación, como en los procesos de circulación que, en este caso, son también procesos de devolución, tal como discutimos en relación con *Tierra Sola* (2017).

### GÉNERO, PARENTESCO Y RAZA

Las películas referidas al final de la sección anterior intersectan con la cuestión de parentesco, un ámbito crucial para explorar tanto la intimidad como la violencia desde la narrativa personal que indaga sobre historias familiares. En este sentido, es interesante que mientras mucho del cine independiente contemporáneo se centra en abordar problemas de desaparición forzada, narcoviencia y violencia de estado, una ola de cine, principalmente de autoría indígena, explora otras formas de violencia arraigada en herencias y desigualdades históricas en términos raciales, de género y clase. Muchas de estas exploraciones se basan en indagaciones a menudo dolorosas y tremendamente íntimas. En esta última sección exploro este tipo de abordajes desde dos películas con perspectivas y posicionamientos muy distintos.

Una toma cerrada de unos dedos morenos, mojados y resbaladizos que hábilmente destripan *ispis* o pescados diminutos provenientes del Lago Titicaca, se extiende durante los primeros seis minutos de *Nana* (2017). En este documental, la joven realizadora de clase media paceña registra, con una mirada cándida e íntima, momentos cotidianos y domésticos de interacción con su nana Hilaria, la mujer aymara que ha trabajado con su familia durante 40 años. Mientras miramos la acción repetitiva que extirpa con naturalidad las vísceras de cada pescado, escuchamos la conversación un tanto dispersa de Hilaria y Luciana, que en los últimos minutos de la toma se concentra en un “olor a caca” que Luciana detecta y del cual busca su origen. Luego de descubrir, siempre a través de la conversación, que el olor

proviene de una mantequilla que su abuela guardaba en el refrigerador, el diálogo se concentra en el aspecto de los pescados inertes, amontonados sobre una fuente. “¿Eso vamos a comer mañana? Creo que ya no voy a poder comer, nana”, dice Luciana. “¿Por qué?”, dice Hilaria. “Porque me ha dado asco”. “Ah, no comas, Luciana”. “No, mentira, voy a comer pero... guoak.. Ohh, sus ojos miran, qué será?”. “Pero si has comido pues ese día, Luciana”. “Si pero...”. “Pero esto vamos a comer pues, ahora sus ojitos, todo... se va a freír... jaja, ahí estás viendo, para qué estás viendo entonces? ¿Para qué filmas entonces, ps? ¿para que te de asco?”.

La película parece estar dividida en dos partes. En la primera, todo sucede dentro de la casa de Luciana, con cortes a situaciones similares a la descrita anteriormente, en muchas de las cuales se observa en cuadro cerrado la destreza de Hilaria, lavando ropa o hilando lana mientras desarrollan conversaciones, a veces casuales y a veces bastante complejas sobre conflictos familiares, sobre consejos de Hilaria a Luciana de la importancia de aprender a lavar sus calzones, o sobre las maneras en que Hilaria se percibe a sí misma. Los planos casi siempre cerrados y el desarrollo de las conversaciones enfatizan la intimidad de una relación en apariencia familiar, que al mismo tiempo naturaliza complejas relaciones laborales marcadas por abismos raciales y económicos.

La visceralidad de la escena inicial — una curiosidad por acercar la cámara al detalle de los pececillos y sus vísceras, que al mismo tiempo repele y atrae a la cineasta, y que para Hilaria implica un gesto familiar y ordinario — es una metáfora que introduce una historia definida por la combinación de curiosidad y extrañeza, de afectos extremadamente íntimos, de muchas formas maternas, teñidos a la vez de abismos que remiten a las violencias en que han surgido y continúan vigentes en las historias nacionales. La primera parte de la película, que transcurre en casa de Luciana y en la que vive y trabaja Hilaria, no se centra en Hilaria como personaje, sino en la relación de ambas. Se trata de un registro fresco que se desprende de momentos cotidianos en los que, sin embargo, aparece una reflexividad mutua en relación con la cámara cuando Hilaria le pregunta a Luciana si está filmando, o cuando la regaña al preguntarle para qué filma los ispis si le dan asco, o en otros momentos en que Hilaria intenta ocultar su rostro de la cámara. Este registro inicial registra materialidades y atmósferas que permiten al espectador involucrarse sensorialmente, a veces de manera incómoda, en tensiones que a nivel micro e íntimo refractan el complejo trasfondo de inequidad y racialización en Bolivia.

Desde otro tipo de abordaje intergeneracional, *Tote-Abuelo* de María Sojob (2019) documenta el proceso a través del cual el abuelo de la realizadora, quien está perdiendo la vista, accede a enseñarle a su nieta a tejer un sombrero tradicional tzotzil. Este acuerdo genera un reencuentro que conlleva, para ambos, recordar sus respectivos pasados mediante una larga conversación sobre sus diferentes formas de entender la crianza, el trabajo, la

tradición, el rol de hombres y mujeres, y el amor. El tratamiento visual se basa en una observación pausada que alterna entre tomas medias de María y su abuelo sentados en el patio de su casa, ubicada en una comunidad tzotzil en la región de los Altos de Chiapas, y paisajes verdes de las milpas, los potreros, los cerros y las nubes. María tiene un corte de pelo mediano y recogido por los lados con pasadores, y generalmente lleva puestos huipiles bordados, pantalón de mezclilla y botas de trabajo cafés. A pesar de que, como se muestra al inicio de la película, la pareja de su abuelo insistió en que saliera en la película con ropa de calle, él aparece con su ropa de diario, ropa sencilla de trabajo, siempre inclinado sobre el trenzado que hacen sus manos sobre la palma para avanzar con el sombrero.

A lo largo de varios días él se concentra en avanzar el tejido del sombrero, mientras María lo observa llevando, entre largos silencios, una conversación serena y curiosa en tzotzil sobre diferentes aspectos de la vida de su abuelo: si alguna vez fue molestado o golpeado por los mestizos, si él buscó a su esposa y a qué edad la conoció, si era importante para él que sus hijas estudiaran, si alguien le llevó trago para pedirle a su hija, sus opiniones sobre tomar el camino del estudio o permanecer como campesino. En un relato paralelo la madre de María, que solo aparece poco a cuadro y a distancia, narra episodios más breves en español de su propia historia de cómo salió de la comunidad a los 13 años sin casarse y con el permiso de sus padres, o que el abuelo era violento cuando ella y sus hermanos no cuidaban bien del ganado. Después de trabajar dos años “de sirvienta”, su mamá pudo estudiar en un internado y luego convertirse en maestra bilingüe.

Además de la conversación con ellos, la voz narrativa en off de María en español a lo largo de la obra va reflexionando sobre su propia vida y sobre cómo, desde su experiencia como madre de dos niñas, retoma o modifica las maneras en que ella o su madre fueron criadas. En esta reflexión íntima compartida en voz alta, María se pregunta a sí misma cómo sus formas de ver la vida se diferencian de las de su propia madre y de sus abuelos, indagando a la vez de manera implícita su propia identidad como mujer indígena cineasta que se formó en la ciudad y en el extranjero. Una pregunta recurrente que se hace María es si esas prácticas de sus abuelos o su madre que a ella le parecen secas o duras, son otras maneras de entender el amor. Esto se lo pregunta, por ejemplo, cuando narra con sorpresa que su abuela, antes de morir, pidió a sus hijos que ayudaran a su padre a encontrar otra pareja. A medida que avanza el trenzado de la palma, la película va entretejiendo estas diferentes conversaciones que despuntan contradicciones y tensiones de género y raza: el abuelo sufrió violencia por parte de los mestizos, él a su vez ejerció violencia sobre sus hijos y esposa. Pero también fue comprensivo cuando su hija optó, aún siendo niña, por escapar del matrimonio arreglado y más adelante la apoyó para estudiar.

Hacia la última parte de la película, María finalmente comienza a tejer y con su abuelo conversa sobre el proceso mismo de hacer el sombrero y sobre cómo esta práctica se

está perdiendo y olvidando. El no creía que ella pudiera aprender y ahora ella lo ha convencido. Es ahí que, en un momento de intimidad ya afianzada, él le confiesa: “No me gusta el pueblo. Me gusta aquí”. Luego de un silencio María, a quien notoriamente al inicio de la película le costó trabajo reencontrarse con el abuelo, con su casa de infancia, y con historias familiares difíciles de escuchar, responde: “Uno se acostumbra rápido a este lugar”. Él finalmente dice: “aquí crecí”. Entonces guardan silencio y continúan concentrados en sus respectivos tejidos mientras se escucha un viento suave que empuja las tiras de palma y los cabellos lacios de María.

Se trata de un final poético, sutil, que insinúa una conciliación de María y su abuelo con la compleja historia familiar que, como en *Nana* (2016), alude a una historia nacional marcada por violencias cotidianas que se impregnan a las familias y a las memorias. *Tote* (2019), junto con películas como *Mamá* (2022), *Tío Yim* (2018) y, desde géneros distintos, *Hope*, *Soledad* (2021) y *Nudo Mixteco* (2020), son parte de la creciente producción cinematográfica de autoría indígena reciente en México que, mediante diferentes modalidades, recurre al relato en primera persona para indagar en las historias familiares y comunitarias de poblaciones indígenas tanto en comunidades rurales como viviendo en ciudades de México y los Estados Unidos. Como en *Tote*, estas otras obras expresan una preocupación común por entender y desmontar las violencias raciales, de género y clase en las que sus familias y ellas mismas han vivido.

Este grupo de cineastas se suma a lo que construyó una generación anterior formada en el marco de los procesos de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas impulsada por el entonces Instituto Nacional Indigenista durante los años 1990. A diferencia de sus antecesores, esta generación ha ganado acceso a espacios profesionales de enseñanza de cine en México, Latinoamérica y Estados Unidos, y su trabajo ha recibido mayor impulso desde espacios de financiamiento y capacitación como Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y Ambulante Más Allá. Más aún, esta generación de realizadoras ha creado importantes espacios de formación y distribución a nivel comunitario en diferentes regiones indígenas. Entre estos espacios destaca el *Campamento Audiovisual Itinerante* generado por Luna Maran y un amplio equipo en la Sierra Juárez de Oaxaca, el cual ha funcionado por más de ocho años con formación a jóvenes indígenas por cineastas reconocidos que asisten a la región, además de la construcción de la sala de cine *Cine Too* en la comunidad de Guelatao para promover el acceso local al cine. De forma paralela, los cineastas indígenas jóvenes de Chiapas han generado, en alianza con organizaciones e instituciones educativas, novedosos espacios y dinámicas de distribución en comunidades y pueblos de la región. Este tipo de espacios son generalmente pequeños y se busca que sean acogedores, gratuitos o con precios accesibles, a veces al aire libre o en espacios públicos frecuentados por los pobladores locales. Con base en estas características, podemos

entenderlos también como espacios más íntimos de producción y difusión que a menudo buscan, intencionalmente, distanciarse de las dinámicas y precios de los cines comerciales. En este sentido, la creación de estos espacios y dinámicas de distribución también cuestionan las lógicas de poder del cine comercial sobre todo en términos de acceso.

De esta manera, la intimidad explorada desde la narrativa personal de autoría indígena dentro de historias personales, familiares y comunitarias, indaga y desafía otros procesos de violencia enquistados en profundas historias de inequidad desde espacios, cuerpos y rostros que apenas van creando otros tipos de presencia en el cine nacional y mundial. Al respecto, cineastas como Ángeles Cruz, Luna Marán, Yolanda Cruz y María Sojob, entre muchas otras, discuten, por ejemplo, las dificultades para lograr que mujeres indígenas aparezcan en el cine y el imaginario nacional más allá de desempeñar roles como sirvientas<sup>7</sup>. Estas cineastas también abogan, junto con muchas otras alianzas, por un acceso más equitativo a espacios de formación y distribución de cine en zonas indígenas. En este sentido, este tipo de iniciativas no solo construyen en el día a día contenido que propongan nuevos procesos de significación de diferentes violencias históricas vinculadas a los pueblos indígenas, sino que a la vez construyen procesos y metodologías de formación, producción, difusión y financiamiento que problematizan las relaciones de poder de la industria cinematográfica y de otros ámbitos artísticos, sociales y económicos que se vinculan a esta.

## CONCLUSIÓN

Los ejemplos de películas discutidos a lo largo de este ensayo permiten entender que el cine es un medio complejo y a la vez idóneo para abordar diferentes manifestaciones de violencia desde aspectos íntimos. El cine permite explorar y poner en diálogo detalles aparentemente inconexos, tanto visuales como sonoros, para recrear atmósferas y espacios sensoriales vinculados a experiencias cotidianas de violencia (por ejemplo, miedo, cuidado de otros, abandono, precariedad, desconfianza) que persisten de manera colectiva más allá del evento violento en sí mismo. Desde exploraciones estéticas y narrativas, el cine permite excavar en historias, abrir archivos del pasado a nuevos procesos de significación, jugar con lo posible desde la ficción o indagar en la experiencia propia y colectiva para, desde estos ejercicios, imaginar e incluso materializar posibilidades de futuro. En este sentido, sugiero que los procesos de significación y producción de sentido que detona el cine no están desconexos de procesos estructurales y de relaciones de poder.

---

<sup>7</sup> Ver: Foro "Cineastas indígenas mexicanas: identidad y nuevas narrativas", 17<sup>o</sup>. *Festival de Cine de Morelia*, 27 octubre 2019 y Ángeles Cruz y Luna Marán. "Contra la Marea: Cine Indígena y Autorepresentación en México. Entrevista cruzada." Cátedra Ingmar Bergman. 28 agosto 2022. (Videotransmisión simultánea por canal Youtube Cátedra Ingmar Bergman, 20 hrs).

Considerando que el cine independiente reciente comparte un interés con ciertos circuitos de difusión, a la vez que, con algunos sectores educativos y políticos, de formar miradas y preguntas críticas hacia la violencia en el país, una primera inferencia sería que el cine forma parte de la esfera pública y que, desde ahí, puede contribuir al debate ciudadano informado (HABERMAS, 1982). Siguiendo a Williams (1983), Berlant (1998), Warner (2008) y otros autores, quisiera empujar esta premisa preguntando qué implica abordar estas mismas temáticas de violencia desde ámbitos y estéticas íntimas como los que está experimentando el cine contemporáneo. Sugiero que desde estas propuestas se desafía la noción convencional de esfera pública como algo separado de lo privado y principalmente racional, para pensar en la incidencia de estas obras en la transformación de sensibilidades y subjetividades que, aunque generalmente se relegan al ámbito de lo privado, en realidad son cruciales para la vida pública y para la reconfiguración de lo común. Se trata de formas íntimas de mirar, desear, anhelar, imaginar futuros, producir sentido y significado que, al tornarse colectivas, inciden y disputan las estructuras de sentimiento desde las cuales, por ejemplo, una niña o niño viviendo en situación de violencia es capaz de imaginar y concebir escenarios posibles para convertirse en joven y adulta.

## BIBLIOGRAFÍA

APODACA PERAZA, Juan Alberto. **La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos**. 2012. 101f. Tesis (Maestría en Estudios Culturales) — El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2012.

AZOULAY, Ariella. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008.

BERLANT, Lauren. Intimacy: A Special Issue. **Critical Inquiry**, v. 24, n. 2, p. 281–288, 1998.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge: MIT Press, 1992.

EDWARDS, Elizabeth. **Anthropology and Photography, 1860–1920**. New Jersey: Yale University Press, 1994.

ELSAESSER, Thomas. Touch and Gesture: On the Borders of Intimacy. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, v. 60, n. 1, p. 9–25, 2019. <https://doi.org/10.13110/framework.60.1.0009>

HABERMAS, Jürgen. **Historia y crítica de la opinión pública**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

MARKS, Laura. **The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses**. Durham and London: Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura. **Touch: Sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MITCHELL, William John Thomas. **What do pictures want? The lives and loves of images**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MURRAY, Christopher. 2018. The Cinematic Spell in an Island of Uncertainty. **Anthrovision**, v. 6, n. 2, p. 1–17, 2018. Disponible en: <https://journals.openedition.org/anthrovision/3946>. Acceso en: 21 nov. 2023.

PICCATO, Pablo; RUIZPALACIOS, Alonso. **“A Cop Movie” - online discussion with Pablo Piccato and Director Alonso Ruizpalacios**, Latin American Film Center, University of Columbia. 18 noviembre 2021.

PINK, Sarah. **Doing Sensory Ethnography**. New York: SAGE Publications, 2009.

POOLE, Deborah. An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies. **Annual Review of Anthropology**, v. 34, p. 159–179, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2008.

ROCHE, David; SCHMITT-PITOT, Isabelle (Eds.). **Intimacy in Cinema: Critical Essays on English Language Films**. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. Bogotá: Alfaguara, 2005.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. México: Santillana, 2008.

SPYER, Patricia; STEEDLY, Mary Margaret (Eds.). **Images that move**. Santa Fe: School for Advanced Research Press, 2013.

STRASSLER, Karen. **Demanding images: Democracy, mediation, and the image-event in Indonesia**. Durham: Duke University Press, 2020.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. España: Melusina, 2010.

WARNER, Michael. **Públicos y contrapúblicos**. 5a edición. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and society, 1780–1950**. New York: Columbia University Press, 1983.

YEH, Rihan. “La calle es un río”: el público de los (narco) corridos como “el pueblo”. **Revista Colombiana de Antropología**, v. 51, n. 1, p. 79–107, 2015.

## FILMOGRAFÍA

**AL FILO DE LA DEMOCRACIA**. Dirección de Petra Costa. Brasil: Netflix, 2019. Documental (113min).

**ALGO QUEMA**. Dirección de Mauricio Alfredo Ovando. Bolivia: Nicobis, Artes Andes Américas, 2018. Documental (87min).

**ALLENDE MI ABUELO ALLENDE**. Dirección de Marcia Tambutti. Chile: Errante, 2015. Documental (90min).

**HELI.** Dirección de Amat Escalante. México: Tres Tunas, Mantarraya Producciones, Foprocine, 2013. Documental (105min.).

**HOPE, SOLEDAD.** Dirección de Yolanda Cruz. México: EE.UU, 2021. Ficción (79min.).

**LA LIBERTAD DEL DIABLO.** Dirección de Everardo González. México: Artegios, Animal de Luz Films, 2017. Documental (74min.).

**MAMÁ.** Dirección de Xun Pérez. México: Imcine, 2022. Documental (80min.).

**MANTO DE GEMAS.** Dirección de Natalia López. México: Cárcava Cine, Rei Cine, 2022. Drama (118min.).

**NANA.** Dirección de Luciana Decker. Bolivia: Socavón, 2016. Documental (66min.).

**NOCHE DE FUEGO.** Dirección de Tatiana Huezo. México: Pimienta Films, 2021. Drama (110min.).

**NUDO MIXTECO.** Dirección de Ángeles Cruz. México: Madrecine, 2020. Drama (91min.).

**SIN SEÑAS PARTICULARES.** Dirección de Fernanda Valadez. México: Corpulenta Producciones, 2020. Drama (105min.).

**TEMPESTAD.** Dirección de Tatiana Huezo. México: Pimienta Films, Cactus Film and Video, Terminal, 2016. Documental (105min.).

**TIERRA SOLA.** Dirección de Tiziana Panizza. Chile: Domestic Films, 2017. Documental (104min.).

**TÍO YIM.** Dirección de Luna Maran. México: Bruja Azul, 2018. Documental (83min.).

**TOTE-ABUELO.** Dirección de María Sojob. México: Terra Nostra Films y Foprocine, 2019. Documental (80min.).

**UNA PELÍCULA DE POLICÍAS.** Dirección de Alonso Ruizpalacios. México: Netflix, 2021. Documental (107min.).

Recibido el 17 de julio de 2023.  
Aprobado el 7 de septiembre de 2023.