



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**DOCUMENTALES AUTO-BIOGRÁFICOS. DEL “YO” AL
“NOSOTRAS”: EL CASO DE *TÍO YIM Y NEGRA***

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LEILANI NOGUEZ MEDINA

TUTOR PRINCIPAL
FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA, UNAM

TUTORAS
ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES, UNAM

GABRIELA ZAMORANO VILLARREAL
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA
SOCIAL, CIESAS CDMX

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis amigas

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo que siempre ha brindado para mi formación académica.

A Javier Ramírez por la orientación y el acompañamiento ininterrumpido en este proyecto.

A Ana Nahmad y Gabriela Zamorano por ser parte del Comité Tutor. Por la amabilidad, la lectura atenta y sus sugerencias para la mejora de la investigación.

A mis profesorxs y compañerxs del posgrado, que de una u otra manera me ayudaron a pensar y fortalecer el tema y las preguntas de investigación.

Al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por la beca otorgada durante la maestría.

Al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP), que me permitió hacer una estancia académica en Brasil.

Al PAPIIT, con clave IN404123, por la beca dada para la etapa de finalización del ensayo.

A Luna Marán y Medhin Tewolde por compartir información valiosa e imágenes para este texto. Por hacer películas que movilizan corazones y comunidades.

Al Archivo Dominique Jonard por permitir mis ausencias mientras escribía este ensayo. Por ser el mejor equipo de apoyo durante el proceso.

A mis amigas, por emprender conmigo este viaje al cine y al documental. Por estar siempre.

Al amor, por abrazar el corazón.

A mi familia, siempre.

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. Negra.....	12
1.1 El evidente yo.....	12
1.2 Confrontación en tiempo presente: lo terapéutico.....	14
1.3 Memoria: metraje casero y familiar.....	18
1.4 La pregunta por la identidad.....	23
1.5 Nosotras: la voz del encuentro.....	27
2. Tío Yim.....	32
2.1 Jaime Martínez Luna.....	32
2.2 El espejo: la exposición del yo.....	34
2.3 La puesta en evidencia del dispositivo cinematográfico.....	38
2.4 Confrontación en un tiempo presente: la conversación.....	41
2.5 Memoria: filme-archivo.....	46
3. Configuraciones de lo político.....	54
3.1 El relato auto-biográfico.....	54
3.2 Un yo históricamente marginado.....	55
3.3 El lugar de las directoras.....	57
3.4 Relatos desde la intimidad.....	60
3.5 Dimensión terapéutica.....	62
3.6 Del yo a una coralidad.....	63
3.7 Directoras activistas.....	67
3.8 Transgredir: procesos de producción y exhibición.....	68
Conclusiones.....	71
Bibliografía final.....	78

Introducción

Desde hace unas décadas se ha valorado al cine documental ya como un territorio de experimentación, donde han surgido propuestas innovadoras en términos estéticos, discursivos y políticos. En ese sentido, este cine ha desarrollado una fructífera diversificación en sus formas de acercamiento al mundo, y entre esas múltiples formas, se ha abierto camino a propuestas subjetivas en primera persona.¹ Ha habido una creciente subjetivización de los discursos documentales, la cual se ha desplegado de manera potencial desde mediados de los noventa, y en la actualidad se ha convertido en una tendencia expresiva dominante en el cine documental.²

Sobre la utilización de la primera persona en el cine documental latinoamericano, Pablo Piedras señala que ésta aparecía como alternativa a la imposibilidad del cine documental clásico por dar cuenta de verdades históricas sobre hechos traumáticos de la historia reciente. Ante ello, los documentales en primera persona o autobiográficos posibilitan la resignificación o relectura del pasado, incluso abriendo la oportunidad de encontrar verdades tentativas para la construcción de una memoria que transite de lo individual a lo colectivo.³ Sin embargo, para el caso mexicano los inicios de este cine documental iban por un camino un poco diferente; se trataron de relatos que hacían públicas cuestiones e historias del ámbito privado y/o familiar, hablando de “aquello de lo que no se suele hablar”.⁴ Es decir, eran películas que ensayaban un ejercicio de indagación, incluso de

¹ Itzel Martínez del Cañizo, “El cine en primera persona como ritual para conjurar la propia transformación”, en *Ambulante La Revista* [en línea], Núm. 6 (Ambulante, 2022), 11.

² Pablo Piedras, “El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos”, *V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*, 2009, s/n página.

³ Hay que recordar que el autor estaba pensando especialmente en películas producidas en el contexto de las postdictaduras de Argentina. Pablo Piedras, “El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo”, s/n página.

⁴ Martínez del Cañizo, “El cine en primera persona”, 11. La autora menciona de manera específica los documentales: *El diablo nunca duerme* de la cineasta chicana Lourdes Portillo y *El abuelo Cheno y otras historias* de Juan Carlos Rulfo, ambas producidas en 1994.

cuestionamiento, sobre temas o conflictos dentro de la historia familiar y que trastocaban las narrativas identitarias de las y los realizadores. Ahora, a unas décadas de la emergencia de esa forma, se presenta una diversidad de propuestas filmicas que pueden mostrar madurez e innovación de ese tipo de relatos.⁵

A partir de la década de los noventa, se habla de un giro subjetivo presente no sólo en las manifestaciones artísticas sino incluso en las ciencias sociales. Como parte de ello, destaca la emergencia de un arte intimista, que retoma y prioriza los relatos personales, y tiende a rechazar grandes temas históricos o sociales.⁶ Hay un retorno al sujeto pues las historias personales pueden configurar una nueva visión de lo político.⁷ Son relatos que se insertan en experiencias estéticas personales, alejadas de una dimensión nacional o continental. En ese sentido se le da importancia al ámbito personal y privado, aquello que fue premisa para el movimiento feminista de los años setenta: lo personal es político.

También se ha destacado cómo en las manifestaciones artísticas contemporáneas la narración se deja “contaminar” cada vez más por su proceso de enunciación, poniendo constantemente en evidencia a ese "alguien" que se entromete en la narración y la condiciona con su visión.⁸ Es decir, hay una voz que se autodenomina como el objeto de la enunciación a la vez que el sujeto del mismo. O como señala Leonor Arfuch, en el mundo de las artes puede percibirse cada vez más un creciente desliz biográfico y autorreferencial, un documentalismo que involucra a quién está detrás del ojo de la cámara.⁹

⁵ Martínez del Cañizo, “El cine en primera persona”, 11.

⁶ Alex Schlenker, "De la hybris del punto cero a las narrativas (auto)documentales". en *El documental en la era de la complejidad*, editado por Christian León, (Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2014), 178

⁷ Amanda Rueda, “1989-2008 – 20 años de cine latinoamericano: tendencias y evoluciones”, *Cinémas d’Amérique latine* [en línea], n.º 16 (1 de junio de 2008). (Consultado 10 de noviembre de 2022)

⁸ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, (Madrid: Megazul-Endymion, 1994), 63-64

⁹ Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007), 148

En el ámbito del cine documental también se da cuenta de ello, la narración y las miradas dejan en claro la carga subjetiva que las configura y, en ese sentido, muchas veces hay una mostración de historias privadas e íntimas. Ese desplazamiento de lo privado a lo público significa también una reconfiguración de la voz del dispositivo documental. Por ejemplo, ante un documental clásico que dice: “el mundo es así”; en contraposición, el documental en primera persona diría: “yo digo que el mundo es así”.¹⁰ Estas narrativas a menudo se contraponen a los grandes relatos, a veces con una fuerte crítica a los Estado-Nación, y las historias y comunidades que se han marginalizado con ello. Piedras¹¹ y Weinrichter¹² consideran que esta tendencia del cine de no ficción está vinculado con ejercicios de expresión de nuevas configuraciones de identidades culturales, raciales, políticas y de género; al tiempo que pueden significar la reformulación de nuevos pactos comunicativos entre la obra y el espectador.

En dichos filmes, el “yo” cobra vital importancia pues se pone en el centro el “yo” de la directora, ocupando centralidad su propia experiencia de vida. Sin embargo esta voz en primera persona no necesariamente significa una referencia egocéntrica donde el filme gire en torno de la experiencia de las directoras, sino que puede ser un punto de partida; un dispositivo narrativo, cinematográfico y político, para construir una plataforma donde diversos sujetos dialoguen y negocien sus narrativas y miradas. Así, un filme autobiográfico no renuncia, sino, de hecho, puede tener potencia para entamar un relato coral.

En este ensayo analizo dos largometrajes documentales producidos en México en años recientes: *Tío Yim* (2019), de Luna Marán y *Negra* (2020), de Medhin Tewolde. En los dos casos, se tratan de las óperas primas de las directoras, son películas narradas en primera

¹⁰ Antonio Weinrichter, citado por Pablo Piedras, “La cuestión de la primera persona en el cine documental contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos”, *Revista Cine Documental*, [en línea] Núm 1 (2010) s/n p. (Consultado 15 mayo de 2023)

¹¹ Piedras, “El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo”, s/n p

¹² Antonio Weinrichter, “Con voz propia o en boca ajena: voces y alteridad en el documental”, en Christian León y Cristina Burneo Salazar (ed.), *Hacer con los ojos. Estado del cine documental*, (Ecuador: Corporación Cinememoria/Universidad Andina Simón Bolívar, 2015), 32

persona y donde el lugar de la subjetividad es central. Si bien, recientemente ha habido una cierta proliferación de documentales autobiográficos en México y en Latinoamérica, elijo este par por ser “representativo” entre un amplio conjunto; pero también porque, a pesar de sus diferencias y particularidades, tienen puntos en común que me interesan.

Por un lado, la recuperación y utilización de metraje de archivo —mayoritariamente casero y familiar—, que es utilizado como instrumento retórico que alude a lo viejo, a los recuerdos desgastados y provoca inevitablemente una sensación de añoranza por un tiempo perdido. Es decir, el metraje viejo tiene un anclaje temporal que hace que su uso esté relacionado con una postura nostálgica, al buscar significados firmes entre fragmentos de experiencias perdidas.¹³ Y es en ese sentido que puede ser un instrumento para la memoria, pues se acude al pasado desde una mirada del tiempo presente y se busca sentido entre lo que a veces sólo quedan fragmentos o indicios (visuales y sonoros) de experiencias pasadas. Por otro lado, el dispositivo cinematográfico es catalizador y testigo de interpelaciones de las y los protagonistas, generando varias veces un espacio catártico, donde se socializan y dialogan pensamientos y emociones en un tiempo presente —el tiempo del filme—. Un elemento más que encontramos en ambos documentales es el grado de exposición de las directoras, ahí el uso del “yo” funciona para dejar en claro su lugar de enunciación respecto a la realidad filmada. Pero tal uso del “yo” sirve como punto de partida para acuerpar experiencias individuales que enseguida encuentran diálogo y resonancia con otros, ensamblando así una voz coral.

Cualquier persona habla desde el lugar que ocupa en el mundo. Un determinado lugar social donde se interceptan diversas condiciones, como: raza, género, sexo, clase, etc. A partir de los documentales aquí abordados pretendo indagar sobre ese lugar desde el que

¹³ David Wood, “Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea], vol.36, 2014, 117

hablan las directoras. Según el autor Alex Schlenker, hay dos tipos de documentales: aquellos que “miran sin ser mirados”, es decir, que no dejan claro desde dónde están hablando; y otros, donde los directores “se juegan la vida” exponiéndose, haciendo notorio su lugar de enunciación y evidenciando que de manera inevitable se encuentran en el relato.¹⁴ De manera tajante, puedo decir que *Negra* y *Tío Yim* se encontrarían en el segundo grupo.

Sobre esto mismo, también vale la pena aclarar y resaltar que siempre ha habido en el cine documental, y en cualquier manifestación discursiva, un lugar de enunciación, un lugar desde donde se habla o mira. En todo filme documental hay alguien que “ve”, que tiene la cámara y “registra”, y hay un equipo personal y técnico que respalda esa mirada. Señala Arlindo Machado que sin un ojo proveedor del plano, las escenas simplemente no existirían para nuestra mirada. Entonces la existencia de un plano, presupone el trabajo de enunciación de un sujeto que anteriormente “vio”, y es quién después dispone los planos, los monta y los ordena.¹⁵

Sin embargo, por mucho tiempo el documental tradicional presumió hablar desde un lugar “neutral” y “objetivo”; enunciando casi categóricamente “el mundo es así”. En contraposición, en los documentales en primera persona muchas veces se pone la subjetividad en el centro y poniendo en evidencia el lugar de enunciación desde el que se habla. Es decir, se da cuenta de la relación cercana e íntima que se tiene con la realidad filmada. Finalmente, la proliferación actual de este tipo de relatos también puede enmarcarse en cuestionamientos —muchas veces dentro de activismos— decoloniales, que quieren poner en crisis los grandes relatos, y que luchan por un espacio de enunciación históricamente negado.

¹⁴ Schlenker, "De la hybris del punto cero a las narrativas (auto)documentales", 178

¹⁵ Arlindo Machado, *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. (Barcelona: Gedisa Editorial, 2009), 11-12

En este ensayo entiendo que las miradas que se construyen en los documentales dan cuenta de su lugar de enunciación, del lugar que ocupan en el mundo y de la mirada que construyen de éste. Así, mi intención con este texto no es más que aportar una reflexión crítica sobre esas miradas y un análisis cinematográfico detallado de *Negra* y *Tío Yim*, los cuales conforman un corpus reducido pero representativo de la actual producción documental en México. De manera especial mi interés en esta investigación es desentrañar un poco más sobre lo que habita en estas películas, cuya característica principal es la exposición de la vida de las directoras y de los demás involucrados en los filmes. Encuentro particularmente apreciables estos documentales en tanto confieren a la vida misma, a lo vivencial e íntimo, un elemento valioso para compartirse y cuestionarse en pantalla. De tal modo que, mi trabajo pretende colaborar en la visibilización, a través de la discusión y análisis, de estas producciones cinematográficas. Por otro lado, como mencioné unas líneas arriba, la producción de cine documental autobiográfico en México no es nueva sino que ya se puede rastrear cierta tradición, sin embargo ahora me parece necesario preguntarse si las búsquedas apuntan hacia los mismos caminos o a qué nuevas configuraciones y narrativas nos estamos enfrentando.

Los estudios del cine ya llevan un trabajo avanzado en cuanto a cine documental en primera persona, así como la recuperación que hacen estos del metraje de archivo y su dimensión política y poética. Esta investigación se inserta en ese marco e al continuar la reflexión sobre la relación entre cine y política y sus configuraciones estéticas en un cine documental contemporáneo en México. De manera específica contribuye a pensar los documentales autobiográficos, cuya narrativa y discurso están vinculados a una reivindicación identitaria y un activismo por parte de sus directoras, en un panorama contemporáneo. Por otro lado, aquí se examina la manera en cómo un relato autobiográfico, en primera persona, no necesariamente rechaza una coralidad de voces. Por último, este texto

se enfoca en desentrañar los posibles significados y valores que hay, no solo en el relato (voz *off* y *over* de los filmes), sino también en la dimensión afectiva y lo performativo del *estar* frente a cámara; es decir, lo que subyace en los gestos, las miradas, los silencios.

Este ensayo está conformado por tres apartados. El primero corresponde a *Negra* y el segundo a *Tío Yim*; en cada uno se hace propiamente el análisis de un par de secuencias claves para identificar cuáles son los recursos narrativos y cinematográficos que se utilizan para la exposición del yo y la puesta en evidencia del dispositivo filmico. Se realiza una descripción y análisis detallado de las secuencias cuyos momentos-situaciones adquieren una dimensión terapéutica o catártica para las y los protagonistas. Se estudia el uso de metraje casero y de archivo, y cómo este se entrama con los conceptos de memoria e identidad. A la par se reflexiona sobre los modos y tratamientos documentales utilizados en los filmes. Finalmente en el tercer apartado, se ensaya una interpretación y reflexión sobre los diferentes niveles en que lo político se configura en ambos documentales —viéndolos ya en su conjunto—. Se pasa por el análisis de lo auto-biográfico y la intimidad y, de manera especial, se da lugar a la reflexión sobre el entramado de una voz autorreferencial con una coral.

1. *Negra*

1.1 El evidente yo

El documental de *Negra* trata sobre el racismo cotidiano que viven algunas mujeres afrodescendientes en diferentes territorios de México; una de esas mujeres es precisamente la directora, Medhin Tewolde. La realización del filme significa la puesta en relato y en reflexión de esas experiencias vividas. Al dialogar con otras mujeres, la directora va comprendiendo que lo que creía un problema personal es colectivo. Cada una de estas mujeres comparten fragmentos de sus vidas, con los cuales se va hilando lo que significa ser mujer negra; y en ese sentido, se pasa inevitablemente por una reflexión y cuestionamiento por la identidad.

En *Negra* se encuentra una enunciación desde la subjetividad, que es asumida y expuesta como tal, pues la directora deja claro desde el inicio que ella es parte de la realidad narrada y filmada en el documental; para ello hace uso de imágenes de su archivo personal, metraje casero en video. Por otro lado, hace entender al espectador que el motor de realización del filme, está totalmente relacionado con un conflicto y una búsqueda personal. A continuación describiré un par de secuencias donde podemos dilucidar esto.



Imagen 1. Fotograma de *Negra* (Medhin Tewolde, México, 2020). Cortesía de Medhin Tewolde.



Imagen 2. Fotograma de *Negra* (Medhin Tewolde, México, 2020). Cortesía de Medhin Tewolde.

Es el inicio del largometraje: están dos sillas de madera vacías, una frente a la otra, y detrás un fondo negro. [Imagen 1] Escuchamos unos pasos y segundos después Medhin, la directora, entra a cuadro y se sienta en una de las sillas. Mientras hay un momento de silencio, intuimos que la cámara —y nosotros como espectadores—, estamos ahí para ser testigos de algo íntimo que ocurrirá. [imagen 2] Medhin se pone frente a cámara y cierra los ojos.

Mientras en imagen se muestran una serie de fragmentos de videos de archivo que dan cuenta justamente sobre la infancia de Medhin, en *off* ella relata un recuerdo. Enseguida hago la cita extensa de esa narración, que abarca toda la secuencia; porque me parece importante pues a través de ella podemos entender la complejidad y fuerza del recuerdo puesto en palabras. Además es sustancial tenerla en consideración para el análisis que seguiré haciendo más adelante:

Estaba jugando con dos amigas en un parque, y al lado había unos niños que estaban jugando fútbol y pues se les fue el balón ahí, como cerca de donde estábamos jugando nosotras y uno de los niños me gritó: “negra, pásame el balón”. Volteé como a ver a quién llamaba, a quién le hablaba, hasta que entendí que me hablaba a mí. Los demás niños se empezaron a reír. El niño me llamaba más: “negra, negra, negra”. Y los demás se reían más. Me sentí que no sabía qué hacer. Con mis amigas nos empezamos a ir del lugar pero teníamos que pasar por donde estaban los niños jugando. Una de mis amigas tenía un suéter amarrado a la cintura y me lo puso encima, como para taparme, hasta que nos fuimos. En ese momento lo que entendí es que ser negra era algo malo, como si algo estuviera mal conmigo, como si tuviera algo mal. Pero no entendí por qué ¿esto me pasaba sólo a mí o les pasaba a otras?

Con lo anterior nos damos cuenta que el punto de arranque de la película es un recuerdo de la directora, el cual conlleva cierta carga traumática, es decir, que generó una impresión emocional en su momento. Este carácter traumático parece ser reconocido por ella al utilizar el recurso de la terapia a cuadro y el tratamiento audiovisual que irá construyendo. Al relatar aquella experiencia, expresa lo que eso provocó en su infancia y cómo hubo un antes y después de ello en su vida. Ella nos deja pensar e imaginar la fuerza que supuso adquirir cierta conciencia de su identidad, su *diferencia* respecto un *otro*, durante su niñez, a través de un comentario que tuvo la intención de molestar.

Así pues, desde la primera secuencia hay una puesta en exposición de la directora. El “yo” de Medhin se enuncia, no sólo a través de su voz en *off* sino exponiendo su imagen a cuadro, poniéndose en el centro de la pantalla e interpeándose a sí misma con la cámara de testigo y acudiendo a videos caseros de su archivo familiar para emprender un viaje al pasado.

1.2 Confrontación en tiempo presente: lo terapéutico

El filme es un ensamblaje de secuencias referentes a la terapia que está llevando frente a cámara la directora, con secuencias de testimonios de cuatro mujeres afrodescendientes,

quiénes entablan diálogo con Medhin. Ahora ahondaré sobre las primeras y más adelante sobre las otras, pues cada una merece un análisis detallado. Lo que quiero resaltar en esta primera parte es el papel que tiene la cámara en un proceso que podríamos llamar catártico o terapéutico. Hay una escena en la que la terapeuta le pide a Medhin imaginarse al niño que la molestó a los 7 años. Le pide que trate de conectar con ese momento y le exprese lo que ella sintió cuando le dijo “negra”. Posteriormente, y como parte de la técnica gestáltica de la silla vacía, ahora la terapeuta le pide que se cambie de lugar, ocupando el lugar del niño, y enuncie alguna respuesta posible. Medhin cierra los ojos, y ante la imposibilidad de decir palabra, llora. La psicóloga pregunta sobre el motivo de sus lágrimas y la directora confiesa: “no conecté, sigo siendo Medhin”. [imagen 3] Con este hecho y los gestos de su rostro, se hace evidente que es un tema que le sigue afectando, y ahí la cámara atestigua el proceso de “desnudamiento” y crisis por el que está pasando en el tiempo presente. En entrevistas que ha respondido Medhin Tewolde, señala que ese momento fue genuino, al igual que toda la sesión de terapia vista en pantalla, pues se decidió que la cámara estuviera en ese momento en que, por primera vez, se iba a enfrentar a algo antes no hablado sobre ese recuerdo.¹⁶



Imagen 3.
Fotograma de *Negra* (Medhin Tewolde, México, 2020). Cortesía de Medhin Tewolde.

¹⁶ Información recuperada de una conferencia que Medhin Tewolde dió sobre “Dirección documental” en el marco de un diplomado [en línea] de Cine documental, organizado por Ambulante Más Allá (Ambulante A. C), en octubre de 2020.

En este proceso toma importancia ver los gestos de la directora, pues lo recordado, lo que está pasando por su cabeza no se puede ver, y lo que resta —y de hecho, es muy potente— es ver su rostro y escuchar su silencio; como señal de lo que no tiene imagen. La cámara tiene un lugar crucial en este proceso porque hace evidente la incomodidad y el dolor de la directora al afrontar aquel recuerdo. Y ante la siempre intimidante presencia de una cámara, hay cosas que logran enunciarse y otras más que se callan o que pueden asomarse en una lágrima o una mirada nerviosa. Es decir, toman imagen los límites de lo decible y lo mostrable a través de mínimos gestos, pero los cuales pueden ser indicio de algo, en este caso, quizá, de cargas traumáticas sobre las experiencias relatadas.¹⁷ En este documental se descentra la forma de lo visual, pues lo que es “visible” en pantalla es sólo indicio o gesto de procesos que están ocurriendo frente a cámara y que desbordan lo estrictamente cinematográfico.

Otro ejemplo de lo anterior lo vemos en una escena durante los últimos minutos del filme. Medhin está de nuevo en la habitación de terapia, la observamos en un plano medio, de frente a la cámara. Su rostro nos indica un momento de mayor tranquilidad. Antes de hablar, su mirada se dirige hacia varios lados, primero hacia arriba, luego hacia los lados —como evadiendo la cámara—, finalmente se dirige a la cámara y relata cómo ahora afronta cuando le llaman negra. En esta escena ya no la escuchamos en *off*, ni a ella (como sí pasó en secuencias anteriores) ni a la terapeuta que la guía en el proceso. Ahora solo está la cámara frente a Medhin, y dado que ella habla de frente a esta, la mirada parece estar dirigida hacia el espectador. Esto hace que el espectador se encuentre con esa mirada, que de alguna manera se vuelva parte del proceso o, al menos, que sea testigo. En esta escena, que evidentemente se encamina hacia el final del filme y de la sesión terapéutica, la directora expresa su conciliación y posicionamiento respecto a su identidad como mujer negra. Estas secuencias

¹⁷ Arfuch, *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*, (Villa María Eduvim/ Zona de Crítica, 2018), 129

resultan muy importantes, ya que muestran sus reflexiones y develan cómo ella va comprendiendo que lo que creía como un problema personal es, en realidad, colectivo.

Por otro lado, pareciera que no solo la directora es quien utiliza el dispositivo cinematográfico como espacio terapéutico, sino que es aprovechado también por las otras mujeres. Un ejemplo elocuente lo encontramos con el caso de Asucena, quien comparte una anécdota importante que marcó un momento de su vida y de su historia. Nos cuenta que en su adolescencia estaba saliendo con un chico, del cual no aceptó ser su novia porque se enteró que su mamá había comentado no quererla porque estaba “prieta”. Aunque esa experiencia parece no causarle mayor conflicto en la actualidad, Asucena confiesa que nunca confrontó al chico para decirle la verdad. Entonces ahora Medhin, durante la entrevista, le pregunta si quisiera buscarlo.



Imagen 4. Fotograma de *Negra* (Medhin Tewolde, México, 2020). Cortesía de Medhin Tewolde.

Así una secuencia después vemos a Asucena hacer una llamada a aquel hombre, le cuenta —lo de su mamá— por qué en aquella época ella se alejó de él. [imagen 4] Y en esa misma conversación enuncia que tal acto de llamarle y hablar sobre lo sucedido es parte de un ejercicio de “sanación” personal. Con lo que, incluso, no es importante la reacción o respuesta del otro, sino solo ejercicio de hacerlo, de enunciarlo. Así pues lo que podemos ver es que como resultado del diálogo entre la directora y Asucena, esta última aprovecha para hacer una reflexión sobre experiencias pasadas que la afectaron. El espacio terapéutico que se construye en y con el filme es compartido. Es decir, las protagonistas hacen uso de él, son

agentes activos en el filme, y se apropian de él. Definitivamente esto también tiene que ver con la confianza y relación de empatía que probablemente construyó la directora con ellas.

1.3 Memoria: metraje casero y familiar

Como vimos, en este documental hay una recuperación y utilización de material de archivo familiar, para evocar un tiempo pasado, especialmente la infancia de la directora. Este es utilizado específicamente en la secuencia inicial y final del filme y parece tratarse de un metraje filmado en video.

En la primera secuencia, que ya mencioné arriba, sobre Medhin en la habitación de las sillas. Al cerrar los ojos, y mientras vemos unos instantes su rostro, empezamos a escuchar barullos; este sonido sirve de anticipación para las siguientes imágenes, pero también funciona como construcción de una atmósfera que hace sentir que nos “adentramos” al mundo interno de la directora. A través de una secuencia con fragmentos de videos caseros vemos a Medhin de niña, primero en una piscina, en una especie de concurso de natación, después en lo que parece ser un viaje familiar, luego en su cumpleaños apagando la vela de su pastel, otro más en compañía de otros niños (quizá sus hermanos) y finalmente en la playa jugando. En varios de esos fragmentos, hay acercamientos al rostro de Medhin, a sus gestos; de manera que se enfatizan sus acciones, sus juegos y un semblante alegre. Pero de manera especial el primer fragmento, donde está en la piscina, juega un papel contundente porque vemos a Medhin entre en medio de un gran grupo de niñas y niños de tez clara, entonces ahí su imagen, da potencia al comienzo de la evocación de su infancia. Si bien el recuerdo relatado en *off* no corresponde a los momentos registrados en los videos de archivo, sí se logra construir una atmósfera que nos hace imaginar aquel momento. [imagen 5]



Imagen 5. Fotogramas de *Negra* (Medhin Tewolde, México, 2020). Cortesía de Medhin Tewolde.

La eficacia del uso de metraje casero o familiar para evocar el pasado — el cual es ya una tendencia en el cine documental contemporáneo—, está dado por su potencia para anclar la imagen a un tiempo pretérito, dándole un tono nostálgico, a través de una calidad visual que resalta la textura del celuloide o de una tecnología obsoleta;¹⁸ como lo podrían ser los VHS, Betacam o MiniDV, soportes que podrían coincidir con el metraje que apreciamos en *Negra*. Estos materiales tienen la característica de ser documentos audiovisuales que sobrevivieron al tiempo y que fueron preservados por la familia¹⁹ —y eso les confiere ya un gran valor emocional—, y su reutilización en los filmes, como ahora en este documental, no tendrían que ver tanto con una interrogación por la imagen sino con un dispositivo narrativo,²⁰ una exploración más de corte poético.²¹

La secuencia final también está construida a través del montaje de material de archivo casero, aunque de un tiempo más reciente, ya que vemos a Medhin adulta. Un primer fragmento corresponde a imágenes donde la observamos embarazada, y en los siguientes fragmentos conocemos a su hija — y en escenarios parecidos a los de la infancia de la

¹⁸ Richard Fung, “Remaking Home Movies”, en *Mining the Home Movies. Excavation in histories and memories*, editado por Karen L. Ishizuka y Patricia R. Zimmermann, (California, University California Press, 2008), 35

¹⁹ Wood, “Vestigios de historia”, 100

²⁰ Pablo H. Lanza, “Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes”, en *Revista Cine Documental* [en línea], Núm. 1, 2010, sn/p.

²¹ Antonio Weinrichter citado por H. Lanza, “Usos del archivo en el cine documental latinoamericano”, sn/p

directora—. Vemos a Medhin y su hija nadar en un lago, luego jugando en diversos espacios de la casa, [imagen 6] finalmente se incluye un video donde la pequeña hija está en su fiesta de cumpleaños, aquí volvemos a escuchar en *off* a la directora, quien cuenta la manera en cómo ahora afronta a su hija cuando pregunta por su apariencia física. Termina la secuencia con un plano muy cerrado a los rostros de Medhin y su hija, y con la siguiente reflexión en *off*: “me hiciste pensar en mí a tu edad, las preguntas que tuve y no hice, y ahora tú me las hacías a mí. Por eso esta película es para tí, para mí, para todas.” Entonces observamos que esta nueva inserción de metraje familiar continúa respondiendo a una intención narrativa, la de interpelar a la infancia como elemento importante en este filme. Ya que apareció al inicio y ahora al final, se evidencia totalmente que la apropiación y montaje del material responde a un sentido y búsqueda de continuidad narrativa.



Imagen 6. Fotogramas de *Negra* (Medhin Tewolde, México, 2020). Cortesía de Medhin Tewolde.

Así pues, pareciera que estas dos secuencias —ésta y la inicial— funcionan como contraparte y son complementarias narrativamente. En las dos se hace uso de las imágenes de archivo para hacer alusión a un tiempo pretérito. Con la primera, funciona para darle imagen a la Medhin niña, la que se vio conflictuada cuando por primera vez le llamaron “negra”. La narración se vuelve circular cuando la secuencia final termina con imágenes de archivo, las

cuales hacen referencia ahora a un pasado más cercano pero que evoca a la infancia, ahora a la de su hija. Finalmente, se sugiere que la realización del filme significó un antes y después para la directora, una reflexión e indagación necesaria para su vida; y es en relación con esto es que considero la existencia de una dimensión catártica o terapéutica en el filme, pues puede significar un movimiento si no de sanación, al menos atenuante para la experiencia en cuestión.

El metraje casero funciona como instrumento para evocar el pasado, acudir y darle imagen a la infancia de la directora. Viajar a ese espacio- tiempo del pasado para traerlo al presente y confrontarlo, reconfigurarlo. Es decir, el diálogo entre estas imágenes y las correspondientes a la terapia, darían imagen a una serie de procesos que están pasando en un tiempo presente durante la propia realización del filme. La imagen que tenemos en *Negra*, de Medhin al confrontarse con esos recuerdos y sus heridas, no es otra más que la de ella elaborando también un ejercicio de memoria.

El trabajo de la memoria puede interpretarse como una elaboración de experiencias pasadas en el presente. Al respecto, Elizabeth Jelin nos recuerda que los hechos vividos en el pasado tienen efecto en tiempos posteriores y eso puede manifestarse tanto en los planos sociales como personales, y además normalmente relacionados con traumas. Las personas tienen incorporados sus recuerdos del pasado pero de una manera dinámica, lo que posibilita que con el paso del tiempo esos recuerdos puedan modificarse.²² Esto es, las personas son activas en los procesos de transformación simbólica y la elaboración del sentido del pasado.

En ese sentido, en *Negra* observamos cómo la directora acude al recuerdo de su infancia, el cual significó un cambio importante para sí misma y tuvo efecto en tiempos posteriores. El dispositivo cinematográfico se vuelve un instrumento para la memoria, cuando

²² Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, (Madrid, Siglo XXI, 2002), 14-15

en una experiencia presente vemos a la directora hablar, recordar, llorar, callar; todo ello a través de una cámara que atestigua pero también interpela, incomoda.

Por otro lado, es evidente que la puesta en relato de un recuerdo traumático conlleva cierta dificultad de traer al lenguaje,²³ pero ese ejercicio, el de dar palabras a los conflictos, es el que permite resolverlos o comenzar algún proceso de sanación, duelo, etc. En este caso ese conflicto se enraiza en un momento determinado de la infancia de la directora, no es gratuito entonces que se acuda a ella.

La infancia ha sido un territorio privilegiado en relatos literarios y cinematográficos, sobre todo cuando se ha tratado de narraciones para búsquedas y reconfiguraciones identitarias, pues es un espacio-tiempo donde se anidan piezas claves para la vida y el devenir de los sujetos. Al respecto Leonor Arfuch nos recuerda:

Infancia y memoria parecen así enlazarse en una relación particular, donde la imagen evocada se plasma en el presente de la enunciación trayendo consigo una carga afectiva que los transfigura: como toda memoria, es siempre presente.²⁴

En *Negra*, se recuperan y se da valor a las imágenes de una infancia, de rostros, de momentos de la vida que quizá estuvieron en sombra o en conflicto por mucho tiempo. Traerlos al presente es traerlos con una carga afectiva, pero este desplazamiento tiene la posibilidad de una reconfiguración de ellos; en este caso la posibilidad de darles un lugar en la historia personal.

Por otro lado, es importante decir que la recuperación de metrajes caseros puede funcionar como un ejercicio político, en tanto significa la posibilidad de dar imagen y rostro a parte de una historia invisibilizada. O como señala Weinrichter, también puede suponer una

²³ Arfuch, *La vida narrada*, 68

²⁴ Arfuch, *La vida narrada*, 82.

operación de restitución de imágenes a los marginados por la historia oficial,²⁵ en este caso a las imágenes de mujeres e infancias negras en México.

1.4 La pregunta por la identidad

En *Negra* está presente un cuestionamiento por la identidad, pues la directora quiere indagar sobre lo que supone ser mujer negra en México. Por ello emprende un diálogo con otras mujeres afrodescendientes: Geidy Mena, Helen Martínez, Mónica Morales y Asucena López, quienes son de diferentes lugares del país: Oaxaca, Guerrero y Chiapas. A través de cada historia se va tejiendo una reflexión y elaboración de la negritud femenina, de la experiencia de habitar un cuerpo negro. Además, narrativamente, con cada protagonista, se va desarrollando y problematizando diferentes tópicos y estereotipos asociados a la identidad como mujer negra.

Elas hablan de los procesos de autoaceptación e identificación como afrodescendientes en contextos donde ha permeado un fuerte racismo estructural, donde autoreconocerse ha significado fracturas o conflictos con una familia que se niega a definirse negra como resultado de una cultura de blanqueamiento. Varias de ellas durante sus infancias y adolescencias recibieron comentarios violentos y peyorativos sobre su tono de piel, su tipo de cabello, la forma de hablar, y hasta por el oficio familiar. Reflexionan sobre la manera en cómo todo ello les ha afectado en su vida, pero al mismo tiempo cómo eso ha posibilitado diversos procesos de resistencia. Estos temas son referidos desde la puesta en relato de las historias de vida, es decir, se tocan temas importantes de reflexión pero a partir de historias íntimas y dentro de espacios y actividades cotidianas. Formalmente no hay una búsqueda por la espectacularidad ni pretensión técnica pero sí una atención a los detalles, a los gestos y las

²⁵ Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, (España, TB Editores, 2005), p. 82

palabras que encarnan las experiencias y afectos de las protagonistas. A continuación describo y analizo solo algunas secuencias que son elocuentes para ver eso.

Quisiera aclarar que no pretendo aquí abrir una discusión ni mucho menos una profundización sobre el concepto de identidad, lo cual implicaría un ejercicio de problematización más compleja; sin embargo me parece imprescindible mencionarlo ya que sí es un término importante en este documental. Entiendo la identidad no desde una visión esencialista ni como un conjunto de cualidades predeterminadas sino como una construcción desde un proceso abierto a la temporalidad, la experiencia y la relación con los otros, y donde toman importancia los usos del lenguaje, la historia y la cultura.²⁶ En ese sentido, la puesta en relato del sí mismo, sería uno de los recursos de afirmación identitaria. Arfuch utiliza el término *narrativas identitarias* donde la identidad se configuraría como una trayectoria, un devenir más que un ser, que se despliega en la temporalidad de un relato y que por lo tanto, siempre significa una narración incompleta, inacabada.²⁷

El primer testimonio que conocemos es el de Asucena, con esta intervención en la película se aborda el tema de invisibilización y negación de la existencia de población negra dentro de las propias comunidades que, bien sabidamente, sí tienen presencia afrodescendiente. La pregunta que está presente en esta secuencia es: ¿dónde están los negros? [Imagen 7]

Asucena y su mamá se encuentran vendiendo comida en su puesto en la calle, y mientras están preparando los pedidos, Asucena pregunta a uno de los clientes:

Asucena: ¿Don Chico usted qué piensa? ¿que existen las mujeres negras o no? ¿dónde están?

Y como respuesta del señor, quién está fuera de cuadro, se alcanza a escuchar lejanamente:

²⁶ Leonor Arfuch, "Problemas de la identidad", en Leonor Arfuch (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*, (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005), 24

²⁷ Leonor Arfuch, *La vida narrada*, 163

Chico: En Estados Unidos.

A. Ah, en Estados Unidos ¿aquí no? [...]

CH. No...

A. Es que sí, mucha gente dice que aquí no hay, ni mujeres negras, ni hombres negros.

En otra escena de la misma secuencia, y con un cambio de emplazamiento de la cámara, el mismo señor (dirigiéndose a Asucena) dice:

CH. Yo soy moreno

A. ¿Moreno, no negro?

CH. No. Negro es una cosa y moreno es otra cosa.

[...]

A. Entonces ¿dónde están los negros? ¿no hay negros?

Con esta pregunta sin respuesta termina la secuencia, elemento que da fuerza narrativa para esta parte inicial del filme. También es muy elocuente la manera en cómo Asucena tiene agencia para el propio dispositivo documental, pues, por ejemplo, provoca una conversación con cuestionamientos importantes para las indagaciones de la directora y del filme. Esto lo notamos en la manera en que plantea preguntas e interpela a sus conocidos, siempre de una manera tranquila y respetuosa, pero con un claro y consciente interés de mostrar eso que nos había contado unos minutos antes: la negación y no reconocimiento de la raíz negra en su comunidad, y que ese fenómeno estaría vinculado al racismo estructural e interiorizado. Asucena nos deja reflexionando que ante el problema de la narración de una “historia única” contada sobre la población negra,²⁸ aquella relacionada con la esclavitud: ¿quién quiere ser descendiente de los negros esclavizados que desembarcaron en la Costa Chica? Como vemos, esta gran reflexión que se plantea en el filme, es construida a partir de la filmación de un momento genuino y cotidiano del entorno de una de las protagonistas.

²⁸ Aquí me refiero a la idea que desarrolla Chimamanda Ngozi Adichie en su conferencia “El peligro de la historia única” (2009), sobre la manera en que, a través de diferentes mecanismos discursivos, se crean únicas historias sobre un pueblo. Es decir, se reduce un pueblo —su representación— a una sola cosa, imagen, o historia; dejando como resultado una historia incompleta. Ngozi Adichie, “El peligro de la historia única”, Commonlit, <https://www.commonlit.org/es/texts/el-peligro-de-la-historia-unica> (Consultado 18 abril de 2023)

Aquí la cámara no hizo más que acompañar una acción y un momento, y esperar a que se detonara una simple conversación, que sin embargo, deja percibir un problema central.



Imagen 7. Fotogramas de *Negra* (Medhin Tewelde, México, 2020). Cortesía de Medhin Tewelde.

Con esta secuencia, en el filme se construye la premisa de la necesidad de la pregunta por la identidad y por consiguiente cuánto valor adquiere el acto de aceptación y autonarración como mujer afrodescendiente en un mundo imbricado por un proyecto colonizador impuesto y con intenciones de silenciar y borrar ciertas identidades. Leonor Arfuch señala que: “la pregunta por la identidad viene cuando está amenazada, cuando se la pierde o no ha logrado afirmarse todavía: la histórica lucha por el reconocimiento de las diferencias étnicas, raciales, culturales, sexuales, de género, religiosas.”²⁹.

Pero las identidades son localizadas, es decir, responden a la ocupación de un lugar social en el mundo, donde a su vez hay una estructura de opresión que privilegia ciertos grupos, en detrimento de otros. Así la experiencia de opresión está dada por la posición que ocupamos en una matriz de dominación donde categorías como etnicidad, género, clase, sexualidad se interceptan en diferentes puntos.³⁰ De manera que no hay jerarquía de

²⁹ Arfuch, *La vida narrada*, 161

³⁰ Djamila Ribeiro, *Lugar de fala*, (Sao Paulo: Editora Jandaíra, 2021), 71

opresiones ni, por ende, de lucha; entonces, las mujeres negras o afrodescendientes batallan, de inicio e inseparablemente, contra el sexismo y el racismo. En ese sentido, en *Negra* se establece un cuestionamiento por la negritud y por el género femenino; donde el entrecruce de estos, supone una doble marginación histórica: el *otro* del *otro*.³¹ Así, el proceso de aceptación, autonarración y reflexión en torno a ello, a través del filme, puede significar un acto de resistencia.

1.5 Nosotras: la voz del encuentro

En *Negra* un elemento central es la construcción o ensamblaje de una historia coral, y eso se advierte desde el principio, cuando en la secuencia inicial se plantea la pregunta “¿esto me pasaba sólo a mí o le pasaba a otras?”. Entonces la directora emprende un viaje en el que dialoga con otras mujeres afrodescendientes que viven en México, quienes comparten parte de sus historias de vida y cómo éstas están atravesadas por un racismo estructural.

La manera en cómo se van contando las historias constituye un contrapunto en el sentido de que tales encuentran elementos en común a pesar de las diferencias. A cada una de ellas las conocemos a través de las entrevistas que la directora va haciendo. Algunas entrevistas son a cuadro —normalmente en planos medios—, y otras veces es más dinámico, pues la directora hace preguntas mientras ellas llevan a cabo alguna acción de sus rutinas cotidianas. Por ejemplo, a Helen la vemos preparando sus materiales y espacios de trabajo en su casa [imagen 8], que es el sitio donde ella imparte clases de danza; o vemos a Asucena preparar la comida que vende. El hecho de que la cámara acompañe algunas acciones cotidianas de las protagonistas aportan a la construcción de una atmósfera de intimidad. Al entrevistarlas, la directora no busca sacarlas de sus espacios, sino al contrario, parece

³¹ Varias autoras del feminismo negro han desarrollado esta idea, la cual se resumiría en que la mujer se ha definido no en sí misma sino siempre en relación - de sumisión-dominación- con el hombre, siendo pues el *otro*. Con la elaboración de teorías decoloniales que abordan el racismo, el sujeto sería el hombre negro y con la elaboración del feminismo (las primeras olas del movimiento), el sujeto sería la mujer blanca; así la mujer negra quedaría en un lugar doblemente marginal: el *otro* del *otro*. Ribeiro, *Lugar de fala*, 35-37

interesarle justamente acompañar las actividades que son parte de sus vidas. Además ese acercamiento que logra Medhin con las participantes hace que la cámara se introduzca en espacios y situaciones donde, incluso, parece no incomodar demasiado sino un acompañamiento orgánico.



Imagen 8. Fotograma de *Negra* (Medhin Tewolde, México, 2020). Cortesía de Medhin Tewolde.

Algo importante durante las secuencias de las entrevistas es que casi nunca vemos a Medhin a cuadro. De manera que estarían bien definidos dos tipos de tratamiento visual y sonoro de su exposición en el documental, y que corresponderían, por un lado, a las secuencias de la terapia y por otro, a aquellas de los testimonios de las otras mujeres. La directora solo aparece en imagen en las escenas referentes a la terapia; mientras que en las otras se mantiene afuera, dándoles espacio para actuar y hablar; aunque claro, siempre interpellando de alguna u otra manera con las preguntas que hace desde fuera y que escuchamos en *off*.

Especialmente en las escenas correspondientes a Geidy —la más pequeña de las entrevistadas—, aunque realmente está presente en toda la película, es más evidente la conversación que establece la directora con las protagonistas. En este caso, mientras la niña hace dibujos en su libreta, Medhin aprovecha para hacerle una serie de preguntas

relacionadas a su vida en la escuela, y cuyas respuestas dejan ver la manera en que elabora y experimenta el tema de la afrodescendencia. En esta y otras secuencias podemos encontrar matices de los modos documentales que propone Bill Nichols, y que Pablo Piedras encuentra como elemento constante en el documental en primera persona: el modo participativo. Donde la intervención del director se observa como participante o catalizador de situaciones o procesos en los otros sujetos. Cito a Nichols:

Las preguntas se convierten en entrevistas o conversaciones; el involucramiento crece hasta formar patrones de colaboración o confrontación. Lo que ocurre frente a la cámara se convierte en un índice de la naturaleza de la interacción entre el documentalista y el sujeto.”³²

La confianza desde donde las mujeres comparten sus experiencias, puede ser indicio de esa interacción cercana y previa entre la directora y ellas. Nos habla quizá del verdadero encuentro e involucramiento de la directora con las historias de las participantes. Así, mucho de lo que vemos en la película es imagen de la experiencia de ese encuentro.

Cabe resaltar también cómo el dispositivo cinematográfico es catalizador para que se generen ciertas conversaciones o acciones, donde la directora varias veces tiene un rol de interpelación hacia la realidad que está enfrente. Es decir, frecuentemente es ella quién provoca ciertas conversaciones, quizá con la intención de indagar y mostrar aquello que le interesa para la premisa del documental. Pero dicha interrogación se desarrolla de manera orgánica y empática, como resultado de una especie de mirada antropológica, donde la cineasta observa, permanece y actúa de vez en cuando.

Con lo anterior adquiere fuerza la idea de que el filme empieza a ensamblar un relato coral. La manera en cómo se van entretejiendo las historias entre ellas constituyen un contrapunto en el sentido de que tales encuentran zonas en común a pesar de las diferencias.

³² Bill Nichols, *Introducción al documental*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 207

Incluso las partes en las que volvemos a la escena de Medhin en terapia resultan muy importantes, ya que muestran sus reflexiones y develan cómo ella entiende que lo que creía como un problema personal es, en realidad, colectivo. Con eso toma fuerza narrativa el entretejido de las historias que se presentan en el documental. En *Negra*, vemos cómo la directora se encuentra consigo misma (a través de las secuencias del proceso-espacio terapéutico) y con las otras protagonistas a través del diálogo y la conversación. Habría una retroalimentación entre la experiencia personal de Medhin y las historias de Geidy, Helen, Mónica y Asucena. La narración está construida de manera que parece que lo que van relatando estas mujeres también hablan o interpelan aspectos de la vida de la directora. Además se sugiere que aquellas cuestiones surgidas de un espacio individual, privado y de intimidad, no son sólo experiencias personales sino que son el resultado —múltiple y diverso— de un racismo estructural que es visible en lo cotidiano.

Vale resaltar que a lo largo del documental, las protagonistas nunca se juntan ni coinciden en un mismo espacio y tiempo —quizá ni se conocen entre ellas—, sino que a cada quién la conocemos en su entorno y en su día a día. Es a través de los enunciados en *off* de la directora que se entrama la relación entre lo personal y lo colectivo. El “nosotras”, la voz que subyace en el filme, queda enunciado con frases superpuestas como, por ejemplo: “las veo y me veo, lo que me pasó a mí, te pasó a ti, nos pasó a muchas, nos sigue pasando”, mientras lo que vemos es el ir y venir de las olas del mar, lo cual construye una imagen poética que invita a la imaginación y a la reflexión.

A través de la narración biográfica, cada una de las protagonistas, y no sólo la directora, exponen sus vidas y experiencias de habitar un cuerpo negro. Si bien se hace evidente que este documental viene de una motivación personal de la directora, en el espacio filmico se pone en crisis la frontera entre una mirada individual y una colectiva. Aquí el valor de la mirada radica en que se construye a partir de lo que cada una percibe/mira/siente y

cómo se entreteteje eso una historia: las vuelve semejantes, pero no se pierde la particularidad de cada una.

2. Tío Yim

2.1 Jaime Martínez Luna

Tío Yim es un documental que hace Luna Marán sobre su padre. A través de su mirada crítica conocemos a Jaime Martínez Luna, quién ha tenido una vida como líder comunitario, cantautor, académico, pensador y filósofo zapoteco. Pero Luna no sólo pretende dar cuenta de esas facetas de su padre, sino también de aquellas que quedaron en un segundo plano precisamente por su entrega y creencia en un proyecto de vida estrechamente político y, al mismo tiempo, bohemio.

El filme comienza con la clara presentación del protagonista. Se inserta primeramente un fragmento de metraje de archivo referente a una faceta trascendental de su vida, ser músico de la Trova Serrana, proyecto en el que participó durante varios años de su juventud. En la imagen vemos a Jaime y sus compañeros en un escenario, él introduce la canción que cantarán a continuación diciendo: “el ser trovador también es conquistar, disuadir, es capacitar”. Apenas con estas palabras notamos el sentido político que la directora nos advierte sobre la música y el propio documental. Enseguida empiezan a ejecutar la canción, y mientras escuchamos los primeros acordes, se insertan otros fragmentos de metraje donde vemos a Jaime y algunos paisajes del campo. Después, regresando a la letra de la canción, dice: “Tengo miedo de volver a mi pueblo y encontrar al abuelo ya muerto. Tengo miedo volver a mi pueblo y no hallar las sonrisas de hermanos, en las tardes de abril y de mayo, que alegraba las fiestas del pueblo”. [imagen 9] Con ello parece sugerirse la idea de que la película significa también un viaje simbólico de regreso a ese pueblo, tanto de Luna Marán como de su padre. Y un viaje que, definitivamente, para la directora significa una búsqueda de sentido para su propia vida.



Imagen 9. Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

Se intuye que el elemento de la música tiene un rol importante en la película. Incluso, unos minutos más adelante, la directora enuncia, en *over*, que con el filme se trata de “encontrar las piezas que pueden dar sentido a su historia”, a la de Jaime Martínez, las cuáles necesariamente implican contradicciones. De hecho, un recurso que usa la directora para interactuar con sus padres y provocar ciertas conversaciones, es proponerles que compongan una canción que hable de la vida de tío Yim. Es por ello que a lo largo del documental, hay secuencias que dan cuenta de ese ejercicio, el cual pasa, inevitablemente, por un proceso de reflexión en conjunto.

Antes de proseguir es importante describir quién es tío Yim. Jaime Martínez Luna es originario de Guelatao de Juárez, en la Sierra Zapoteca, en el estado de Oaxaca. Desde los años setenta ha sido líder y activista en favor de proyectos por la organización y defensa de los recursos naturales de la sierra y su aprovechamiento comunitario. Fue fundador de la Organización para la Defensa de los Recursos Naturales de la Sierra Juárez, una de las organizaciones etnopolíticas regionales que son el antecedente del movimiento indígena contemporáneo en Oaxaca para la protección de bosques serranos. Se le reconoce por impulsar diversos procesos de comunicación, educación y fortalecimiento cultural de su

región. En Guelatao ha sido comunero, fundó dos estaciones de radio, un estudio de producción musical y un canal de televisión local, entre otras cosas.³³ Tuvo dos agrupaciones musicales, Encanto Consentido y Trova Serrana, con esta última realizó talleres educativos con infancias de comunidades de la sierra y otras zonas de Oaxaca. En cuanto a la esfera académica, su pensamiento ha aportado a la construcción del concepto *comunalidad*. A grandes rasgos, este se refiere a una manera de ser, pensar y existir de los individuos pertenecientes a comunidades indígenas, que tienen y muestran una voluntad de ser colectividad a través de la participación en actividades relacionadas al poder, trabajo, territorio y fiesta. Es un concepto que permitiría identificar a personas de pueblos originarios más allá de la categoría lingüística y en contraste a un pensamiento occidental y hegemónico.³⁴

De manera sucinta, se podría decir que la trayectoria de Jaime Martínez Luna corresponde a la determinación de sus ideales políticos y al compromiso por la lucha de su comunidad, cuyos problemas y retos son compartidos con otros pueblos originarios de México.

2.2 El espejo: la exposición del yo

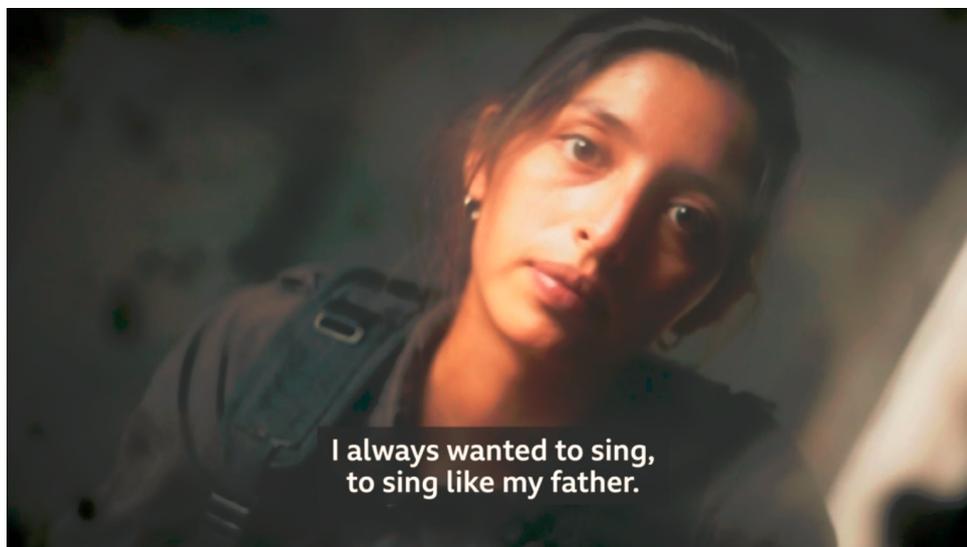
Desde las primeras secuencias la directora deja claro su relación con respecto a la historia por contar. Después de la presentación del personaje, Luna se presenta. En pantalla vemos un cristal empañado, que después ligeramente se limpia; y al enfocar la lente, vemos el rostro de Luna. [imagen 10] Al tiempo que en *off* la escuchamos decir:

[...] siempre quise cantar, cantar como mi padre. Uno de mis primeros recuerdos es un viaje en burro a una comunidad sin carretera. Sobre la vereda y bajo la lluvia, subían dos guitarras a cantar a la fiesta del pueblo: la de Ángel y la de mi padre. La música y la fiesta no paró durante tres días.

³³ “Jaime Martínez Luna”, *Radiformadores*, <https://redesac.wixsite.com/radio-formadores/jaime-martnez-luna> Consultado 3 de mayo de 2023

³⁴ Comunicación Indígena S. C, “Acerca de Jaime Martínez Luna”, Blog de Jaime Martínez, <http://jaimemartinezluna.blogspot.com/p/acerca-de.html> Consultado 3 de mayo de 2023

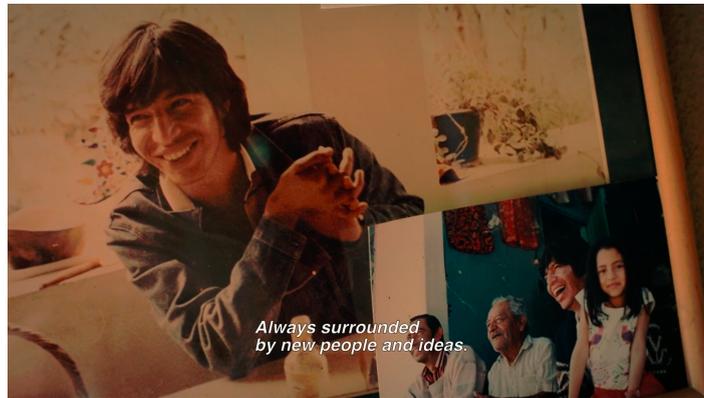
Imagen 10.
Fotograma de
Tío Yim (Luna
Marán, México,
2019). Cortesía
de *Yi Hagamos*
Lumbre



Lo anterior funciona para poner de manifiesto, por primera vez en el filme, su relación con el protagonista, lo llama “mi padre” y no por su nombre. Así da a entender que se trata de la hija de Jaime Martínez y, por ende, advertir al espectador que la mirada del filme se construye desde ese lugar. El rol de directora e hija se entrelazan, volviéndose indistinguibles, y desde ese lugar —que contiene una determinada carga subjetiva— se construye el relato. En variadas ocasiones Luna Marán utiliza diversos recursos narrativos y cinematográficos para dejar claro ese lugar.

Hay una secuencia siguiente que resulta muy elocuente para seguir observando esto, además en ella se presenta el conflicto y premisa del filme. A través del montaje de imágenes de archivo, que integran fotos fijas en blanco y negro y metraje casero (casi en su mayoría a color, pero también hay en blanco y negro), [imagen 11] vemos los rostros de tío Yim y, especialmente, el de Luna, en momentos de la infancia, adolescencia y primera adultez. Mientras en *off*, ella dice:

“Mi padre se la pasaba cantando de fiesta en fiesta. Siempre sobre la carretera, siempre rodeado de gente e ideas nuevas; cargando una garrafa de 20 litros de mezcal. A los 13 años me enamoré por primera vez, mi padre ya no cantaba. Cuando le conté, me dijo que el amor no existía, tampoco la libertad, ni la familia. Al cumplir los quince años me fui lejos, en busca del amor, la libertad y otras familias. Diez años después, mi padre estaba en el hospital. En el pueblo me dijeron que me preparara, que tenía que ser fuerte. Mi hermano me dijo que mientras los años que yo no estuve, él se preparó para despedirse. Como mis hermanos, había dejado de escuchar las canciones de mi padre durante todos esos años. Ahora tenemos que encontrar las piezas que den sentido a nuestra historia, recordando, contradiciéndonos, en forma de una nueva canción.”



Imágenes 11.
Fotogramas de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019).
Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*



Este relato es muy importante porque se logra expresar un poco el tipo de vida que llevaba Jaime Martínez y, de manera velada, se enuncia su problema de alcoholismo y el consecuente estado grave en el que se encontró y que padeció la familia. Asimismo el relato hace referencia no solo a tío Yim, sino a la propia Luna Marán. Cuando comparte sus procesos personales y recuerdos, paralelamente enuncia características o información de su padre; por ejemplo cuando menciona que a los 13 años, cuando se enamoró por primera vez, su padre ya no cantaba. Es decir, al poner en relato su vida, enuncia también la de su padre, o a la inversa. Aquí podemos ver cómo un relato en primera persona, aunque el objeto-sujeto sobre el que se enuncia no corresponde con la identidad del narrador, muestra una “contaminación” de éste; es decir, la evidente presencia del narrador en lo enunciado.



Imagen 12. Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

Esta enunciación, la de Luna sobre sí misma, para hablar de su padre, es parte del dispositivo narrativo, y seguramente intencional, con el que se manifiesta el grado de relación con la realidad narrada. Este mismo elemento, también puede interpretarse como —casi poéticamente—, que el hablar de su padre, implica hablar de sí misma. Y esta idea puede reforzarse con la escena que está al inicio de la secuencia en cuestión. En un plano medio, por medio de un reflejo en un cristal, vemos que Luna trae la cámara en mano y a través de una ventana, filma a su padre desde el exterior. [imagen 12] Por el reflejo que provoca el vidrio, se yuxtaponen las imágenes de los rostros de Jaime con la de Luna, y esto puede ser un tipo de juego visual que busca la directora, el cual sugiere de manera más potente la idea de que ver a su padre —inevitablemente— es verse a sí misma.

2.3 La puesta en evidencia del dispositivo cinematográfico

El documental se caracteriza también por poner en evidencia el dispositivo cinematográfico, y resulta elocuente observar las primeras secuencias para notarlo. A través de un plano cerrado vemos ligeramente de perfil a la directora, quien filma detrás de una cámara. Así

entendemos que hay, al menos, dos cámaras y que una está a cargo de Luna Marán, o en todo caso, eso se pretende mostrar. Dejar claro que ella es parte del equipo de producción y que es quién filma a su familia. La cámara nos lleva a ver de espaldas a la mamá de Luna, quién se encuentra dentro de la cocina y parece ser llamada por ella para grabarla de frente. La cámara re-encuadra varias veces tratando de adaptarse a los movimientos nerviosos de la señora. Una vez fija, se queda a observar aquellas miradas y gestos inquietos que exponen el nerviosismo de la personaje. La mamá dice “¡No!, tengo miedo escénico”, mientras tararea una canción, y enseguida se estira como queriendo cantar dirigiéndose hacia arriba. La cámara sigue su movimiento ascendente para mostrarnos que ahí, arriba, está un micrófono ambiental del equipo de producción. [imagen 13] Así pues, mostrar esta acción funciona para hacer evidente la incomodidad, los nervios o la preparación de los personajes ante la cámara, todo aquello que da cuenta de lo que supone la presencia de la cámara en momentos de la vida diaria e íntima. Pero también este conjunto de gestos y elementos, esta exposición, tiene la función de poner en evidencia el dispositivo cinematográfico. [imagen 14] Hacer esto apunta a una forma, y ya tendencia en el cine contemporáneo, de romper el espectáculo y construir nuevas formas de relación entre espectáculo (obra) y espectador, donde éste último pueda tomar distancia y ser crítico ante lo visto en pantalla.



Imagen 13. Imagen 12. Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*



Imagen 14. Imagen 12. Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

De manera específica, en *Tío Yim*, dicha puesta en evidencia del dispositivo cinematográfico está vinculada a mostrar el rol de Luna Marán, dejar claro que ella es parte de la familia, de la realidad filmada, pero también forma parte del equipo de producción, y que esos roles se mezclan durante el rodaje. Por otro lado, esos recursos también funcionan para compartir indicios de la propia hechura del documental.

En otra secuencia, vemos a la directora de frente, en un plano muy cerrado, tratando de acomodar la cámara —pareciera ser la cámara de un teléfono celular, dada la textura de la imagen—; mientras transcurre una plática relajada entre ella, su hermano Andrés y sus padres en la cocina-comedor. [Imagen 15] Andrés interrumpe y dice:

- Andrés. Miren, cállense, porque está grabando para Tío Yim. Pónganse, arreglense porque luego... pinche Luna ni siquiera nos pasa por maquillaje para que sea más divertido o nos veamos más bonitos.

- Jaime. Va a estar bien

-Andrés. Va a estar bien ¿qué? ¿Que me vea todo sucio y feo?



Imagen 15. Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*



Imagen 16. Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

Después de esto, Andrés, con una actitud entre molesta y divertida, hace el gesto de “dar el dedo medio”, y termina la secuencia. [Imagen 16] Es importante este fragmento porque en él una vez más se pone en evidencia el dispositivo cinematográfico, ahora no sólo en imagen sino también en voz, con la intervención de su hermano, quién demuestra una incomodidad más evidente, aunque de manera ácida, al hecho de ser grabado. También con ello se muestra, que los integrantes de la familia tuvieron una manera diferente de afrontar el proceso de filmación. La directora ha señalado que precisamente decidió dejar estas escenas para dar cuenta y justificación de por qué su hermano no tiene tanta presencia en el filme, pues no estaba de acuerdo con la realización.³⁵

2.4 Confrontación en un tiempo presente: la conversación

En *Tío Yim* se construye un espacio donde la directora y los demás integrantes de la familia confrontan a Jaime, cuestionando principalmente su ausencia como padre así como los estragos de una vida bohemia que terminó en un alcoholismo grave. Esos momentos de confrontación en un tiempo presente son importantes porque aportan a que el retrato de tío Yim tenga matices y se vuelva complejo. Si con el material de archivo se logra describir su

³⁵ Luna Marán ha comentado esto en diversas entrevistas, una de ellas fue una charla virtual que ofreció en el Encuentro y Muestrario de Investigaciones Audiovisuales, llevado a cabo en la Universidad de la Ciénega, en Sahuayo Michoacán, en octubre de 2021.

trayectoria y labor para la comunidad, con el tratamiento documental consigue que nos acerquemos al personaje en un tiempo presente, teniendo a la cámara como testigo, a través de la confrontación que hace la directora, su hermana y su madre hacia tío Yim.

La situación ocurre en el interior de una habitación. Se encuentran Jaime y Julia, la media hermana de Luna. En un primer momento la cámara permanece afuera, viendo a través del vidrio. [imágenes 17] La conversación comienza porque Julia empieza a recordar cuando su papá le comunicó, a través de un telegrama, que había nacido Luna. Entonces se desenvuelve una plática acerca de cómo Jaime no estuvo ni en el nacimiento de Luna, ni en la crianza de ellas. Tanto la directora como su hermana cuestionan a su padre sobre su ausencia y su manera de llevar la paternidad. Aquí es importante cómo la cámara se detiene a ver la reacción de Jaime ante la interpelación de sus hijas, quiénes se vuelven incisivas para que él se atreva a hablar de las cosas que estaban detrás de sus acciones pasadas. En algunos momentos se nota cómo él realmente se encuentra conflictuado ante los cuestionamientos.



Imágenes 17. Fotogramas de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

En algún momento la cámara ya está dentro de la habitación, se dirige hacia Julia (la media hermana de Luna) y hacia tío Yim. De hecho, casi funciona como cámara subjetiva, pareciendo ocupar el espacio físico y la mirada de la directora. Hasta que unos minutos después ella habla, su papá le dirige la mirada, y después nos damos cuenta que Luna está ubicada ligeramente a la izquierda de la cámara. [imagen 18] Sin embargo, nunca vemos a cuadro a la directora, solo escuchamos su voz. No se trata de un plano secuencia porque hay cortes, pero ya que éstos son pocos, al igual que los emplazamientos de la cámara, hay una sensación de diálogo continuo y orgánico. Después de la conversación, Jaime y Julia salen de la habitación. Y una vez más la cámara pareciera ocupar el lugar de Luna, quien se queda en el interior de la casa, mientras los ve salir y alejarse. [imagen 19] Si bien, aparentemente la conversación no concluyó en nada; lo importante está en cómo se construyó un espacio de diálogo, un momento de desnudamiento o desvelamiento frente a la cámara y frente a nosotros. Es decir, se filma el encuentro, el presente de los acontecimientos y ahí el valor se encuentra en observar y ser parte del acto de la palabra y de la discusión.



Imagen 18. Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*



Imagen 19. Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

A lo largo del filme, también vemos a tío Yim escribir una canción sobre su vida, tal proceso de escritura le requiere un ejercicio de reflexión, en relación con su familia y con su comunidad. La segunda vez que la cámara atestigua una confrontación es cuando Jaime Martínez, Magdalena (la esposa) y Luna se encuentran reunidos, trabajando en la composición de la canción. [imágenes 20] Es un plano secuencia donde la cámara funciona como subjetiva de la directora. A través de ese encuadre, vemos a Magdalena pensativa. Enseguida la cámara desplaza hacia Jaime, y escuchamos a Luna preguntarle:

- Luna: ¿Para tí ya no hace falta nada en esa canción, papá?

La cámara hace un desplazamiento, de izquierda a derecha, para ver la expresión de él. La cámara regresa, con movimiento brusco, a ver a su mamá, quien (al no tener una respuesta rápida de Jaime) dice:

- Magdalena: aunque sea en una frase abstracta ¿cómo pondrías esta parte de... el bache, el túnel, el laberinto... en el que estuviste por más de 15 años?

A ello, Jaime responde

- Jaime: ¿cuál?

En este momento la cámara se queda a ver el rostro de la madre, quien se nota pensativa e interesada en interpelar a su esposo por esa parte de su vida y de lo cual no se ha hecho referencia en la canción hasta el momento. Jaime únicamente responde “¡Ahh!”, mientras observamos su rostro. Aquí, una vez más, lo que importa es cómo la cámara atestigua una serie de reacciones y gestos, que se vuelven indicio de procesos o movimientos (emocionales) que ocurren en el tiempo real de la filmación. Hay un cuestionamiento hacia el pasado a través de una dura conversación actual, un diálogo que puede posibilitar un ejercicio catártico cuando se trae a cuenta lo no hablado. En el caso de *Tío Yim*, la imagen de la confrontación surge de ver el rostro reflexivo de Jaime o escuchar

su silencio después de la interpelación de sus hijas. A través de momentos filmados, como los anteriores, la directora logra crear un espacio donde cada integrante de la familia expresa y pone en juego sus afectos, emociones y pensamientos. De manera inevitable se exponen y quedan a flote algunos secretos y sombras de la familia, pero tal ejercicio posibilita una confrontación y una potencial conciliación y reparación de heridas pasadas.



Imágenes 20. Fotogramas de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

Sobre *Tío Yim* también podemos decir que guarda cierta semejanza con un conjunto de filmes realizados por hijas e hijos de otros activistas y líderes políticos —aunque en circunstancias diferentes, especialmente en contexto de la post dictadura—, donde se documentan y ponen en tensión la figura pública con la figura familiar. Son las películas de la “generación de los hijos”, donde se ponderan las memorias íntimas y familiares, en detrimento de una imagen de “héroe”, y muchas veces estos relatos dejan ver las contradicciones o ausencias como padres.³⁶ En las secuencias descritas anteriormente encontramos de manera más clara, aunque está a lo largo de todo el documental, ese cuestionamiento por parte de Luna Marán — y de mano con su madre y hermana—, hacia su padre sobre su ausencia en el ámbito familiar, y como resultado justamente de su dedicación y compromiso con sus proyectos.

³⁶ Por mencionar algunos filmes: *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué y *M* (2007), de Nicolás Prividera

Por otra parte, varias de las secuencias descritas, se construyen desde un tratamiento documental que se mueve entre los modos que Bill Nichols llamó performativo, observativo y participativo.³⁷ Hay una mezcla de observación y participación cuando la cercanía de la directora con la realidad, hace que la cámara acceda a espacios íntimos y pueda apreciar momentos importantes. Frecuentemente la cámara se queda a observar y la directora interviene — al hacer preguntas, al opinar, al debatir—para activar ciertas conversaciones, es decir, ser catalizadora de procesos, conversaciones o diálogo, cuyo desenvolvimiento es importante para el filme. En *Tío Yim*, la cámara pone especial atención a los espacios y actividades cotidianas e íntimas, lugares a los que la directora posteriormente puede “hacer hablar” o interrogar de una manera particular, precisamente por el lugar que ella ocupa y la relación cercana que tiene respecto a ellos.

De manera particular, en este documental encuentro mayores tintes de un modo performativo. Un modo con el que se enfatiza el acto de la palabra y del “estar ahí”, donde es observable la experiencia del director, dando importancia justamente a sus dimensiones afectivas respecto a lo filmado.³⁸ Es decir, es un tratamiento donde es clave la interacción de la directora con los acontecimientos que tiene enfrente y, además, en ellos se develan los procesos de producción (el “detrás de cámara”) dentro de la película —recurso que es usado ya con frecuencia en los documentales autobiográficos.

2.5 Memoria: filme-archivo

El material fotográfico y audiovisual de archivo juega un lugar importante en el filme de *Tío Yim*. Se puede ubicar dos tipos de imágenes de archivo, aquellas que refieren a la comunidad y aquellas que son más del archivo familiar. En ambos casos, la apropiación y montaje del metraje tiene un uso como dispositivo para evocar el pasado, pues las imágenes

³⁷ Nichols, *Introducción al documental*, 207

³⁸ Nichols, *Introducción al documental*, 207

(borrosas, agrietadas, antiguas) y su textura granular resaltan el paso del tiempo —además dan un efecto nostálgico al filme— y se vuelven instrumentos centrales para el acto de recordar.

Regresando a los dos tipos de imágenes de archivo, en algún momento se vuelven indisolubles y se confunden ya que es difícil establecer un límite claro de dónde se encuentra la frontera entre las imágenes que muestran el activismo de tío Yim y las del padre, o a la inversa. De igual manera, al indagar en tío Yim, a la directora le es inevitable pasar por su familia, y por ello recuperar el metraje de ello. De manera especial, la reutilización de este material tiene un tratamiento que resalta el grano de la imagen, o sea, la emulsión nebulosa y agrietada, además de los movimientos vibrantes de la cámara. Lo que da por resultado una exploración poética de la imagen que potencializa la narrativa e historia del filme.

Un porcentaje considerable de las imágenes de archivo que se recuperan, funcionan para mostrar la trayectoria de Jaime Martínez Luna, al tiempo que describen algunas dinámicas socio-culturales de Guelatao. Es decir, la directora logra contarnos de esa historia de su comunidad y de cómo tiene imagen la *comunalidad*, pero pone especial atención al papel que jugó su padre. Así, se establece un ejercicio de narración de un pasado colectivo a través de la imagen —fragmentaria y compleja— de un individuo.

En el material de archivo destacan las asambleas donde se discutían temas urgentes de la comunidad como la lucha y defensa de sus recursos naturales. En esos fragmentos, podemos observar que la cámara permanece largo tiempo siguiendo las intervenciones de varios participantes, —incluyendo a nuestro protagonista—, en otros momentos se queda a observar pausadamente los rostros de los escuchantes. [imagen 21] Hay una secuencia en la que vemos a un Jaime joven participando en una asamblea y hablando de la *comunalidad* —una forma de organización que tendrían los pueblos originarios, específicamente hace

referencia a las dinámicas de Guelatao de Juárez—. [imagen 22] Las imágenes que vemos muestran, por un lado, algunas problemáticas de dicha comunidad, como la tala excesiva de su bosque, pero también los proyectos de medios de comunicación, que se activaron y que fueron importantes para dar a conocer justamente esos problemas y exigencias. De manera especial, con el material de archivo se reconstruye mucho de las aportaciones de Jaime Martínez y Magdalena Andrade para los medios de comunicación comunitaria, sobretodo el trabajo llevado a cabo en dos estaciones de radio durante los años ochenta, donde, por ejemplo, uno de ellos derivó en la fundación de XEGLO “La voz de la Sierra”, emisora de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.³⁹



Imagen 21.
Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019).
Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

³⁹ Samantta Hernández Escobar, “Sigue cantando, Tío Yim” (n.d.). *Gato Pardo*, última modificación 15 de mayo de 2019, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/tio-yim-documental-sierra-oaxaca-musica/> (consultado el 5 de noviembre de 2022)



Imagen 22.
Fotograma de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019).
Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

En ese sentido, *Tío Yim* se vuelve también un viaje hacia la historia de los medios de comunicación en Guelatao y todo el trabajo comunitario que se lleva haciendo ahí desde hace décadas. El documental podría leerse, incluso, como un filme-archivo, pues Luna Marán recupera una memoria visual de su comunidad. Vale decir que la existencia de esa vasta producción fotográfica y audiovisual con la que cuenta la directora para la película, puede verse como resultado de trabajo de una generación —la de sus padres—, que activaron proyectos de medios audiovisuales y que además se preocuparon por registrar tales procesos y otros acontecimientos de relevancia para la comunidad. Las imágenes de archivo que se recuperan parece haberse filmado en video, donde la cámara atestigua —la mayoría de las veces a poca distancia—, las fiestas del pueblo, los talleres y conciertos de la Trova Serrana, las asambleas comunitarias. Y en ese conjunto de imágenes resalta la participación de Jaime Martínez Luna, justamente haciendo énfasis en su rol como líder político.

Otros fragmentos de los videos de archivo sirven para construir la forma de vida del protagonista en aquella época, una vida bohemia. Donde los espacios de trabajo se convertían en los de ocio, donde después de una jornada de trabajo —o a la par—, se hacía

la fiesta y donde la vida y el trabajo tenían una frontera imprecisa. Pero, pese a la vida bohemia que llevaba tío Yim, nunca perdió los ideales políticos que eran el motor de cada acción y proyecto. En ese sentido, también con el metraje de archivo se construye el contraste entre un tío Yim en un tiempo presente y en un tiempo pasado pero donde permanece algo. Es decir, se hace énfasis en el paso del tiempo, que se ve reflejado en el rostro y voz del protagonista. Si bien se muestran evidentes rupturas, por ejemplo, el hecho de que ahora no canta más —como consecuencia de su problema de alcoholismo—; se muestra una continuidad en los ideales y proyectos, porque las actividades que hace en un tiempo presente son semejantes a las que hacía hace unas décadas. Ejemplo de lo anterior es cuando, en una secuencia, a través de un fragmento de video de archivo, lo vemos dando un taller o clase a un grupo de niños; para enseguida verle haciendo lo mismo en un tiempo presente en otra escena, aunque en un plano y encuadre semejante. [imágenes 23]



Imágenes 23. Fotogramas de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

Es innegable que en *Tío Yim*, el metraje de archivo tiene gran protagonismo, pues como vemos, gran parte de las secuencias están construidas con dicho material. En general, se pretende mostrar la imagen de un tío Yim del pasado, con uno del presente. Las imágenes —y su textura— resaltan el paso del tiempo, en este caso en el personaje mismo. Las

imágenes de archivo ayudan a construir una especie de viaje en el tiempo, un viaje nostálgico.

En otro ejemplo, también a través de un fragmento de video, Jaime habla de la protección de los bosques, del compromiso a conservarlo; y en una escena siguiente, lo vemos, en un tiempo actual, caminar en el bosque, a través de un plano general que permite ver la magnitud de dicho bosque. [imágenes 24]. Lo anterior, claramente sugiere la idea de cómo ese tiempo presente, la existencia y conservación del bosque actual, es resultado de una lucha que se enraiza en el pasado y donde él participó. No obstante, esta construcción de idea de continuidad o permanencia que encontramos en el filme, no sólo se construye con el material de archivo sino con la combinación de otros recursos. En una escena le vemos a tío Yim desayunando en su casa, mientras escucha la radio comunitaria, donde el contenido es repasar algunas palabras en zapoteco. Es decir, la cámara acompaña el día a día de la directora y su familia, y en esas rutinas y espacios cotidianos aparecen elementos que dan cuenta de las resonancias de proyectos que se consolidaron durante la juventud de Jaime.

Elizabeth Jelin señala:

Las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones, narran sus pasados para sí mismos, para otros y otras, que parecen estar dispuestos a visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus iconos y rastros, a preguntar e indagar.⁴⁰

Respecto a eso, se puede decir que el tratamiento y ensamblaje del conjunto de material de archivo —tan amplio y heterogéneo—, en *Tío Yim* puede interpretarse también como un ejercicio de memoria, que pasa, va y viene de lo individual a lo colectivo. Acudir y narrar el pasado de Jaime Martínez Luna es revisitar el pasado de la comunidad a la que pertenece, ya que se trata de un personaje importante y central en la historia reciente de ella.

⁴⁰ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 9

Entonces la directora al abordar y narrar la vida de su padre inevitablemente narra parte de la historia de Guelatao. De alguna manera, los recuerdos y referencias que tiene Luna de su padre se hallan envueltos en otras referencias y memorias (audio)visuales ajenas, por ejemplo, aquellas producidas por el acto de registro de actividades políticas y artísticas de la comunidad, imágenes que son del común de un grupo, de la historia reciente de Guelatao, y de la lucha y resistencia de los pueblos originarios de Oaxaca.



Imágenes 24. Fotogramas de *Tío Yim* (Luna Marán, México, 2019). Cortesía de *Yi Hagamos Lumbre*

Además este ejercicio de memoria, el de narrar un pasado que puede ser común para una colectividad, puede tener —y cito de nuevo a Jelin:

un papel significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados, y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración [...] ⁴¹

En ese sentido, considero que un motor detrás de la realización de este documental tiene que ver con un ejercicio de Luna Marán por hablar de ese sentido de pertenencia que tiene ella, su padre y su familia respecto a la comunidad de Guelatao y la sierra zapoteca.

⁴¹ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 9-11

Entonces llevar a la pantalla imágenes del pasado de su pueblo, su resistencia, su lucha, y de la participación de su padre en ésta, es un acto de memoria y de valoración a la historia propia.

3. Configuraciones de lo político

3.1 El relato auto-biográfico

Tío Yim y *Negra* no tendrían la misma fuerza si fueran contadas por terceras personas, es el punto que me interesa desarrollar. Gran valor de estos filmes recae en que son procesos y productos de la configuración del territorio existencial, afectivo e identitario de las directoras. En ellos se encuentra una enunciación desde la subjetividad, que es asumida como tal —por eso el uso de la narración en primera persona—, y donde las directoras son parte de la realidad filmada.

A este tipo de documentales se les puede conocer de diferentes maneras: “subjetivos”, “autorreferenciales”, “autobiográficos”, “autoetnográficos”, “en primera persona”, por mencionar algunos. Al respecto, más que elegir alguna de estas etiquetas —que todas pueden ser útiles y adecuadas según sea el objetivo—; quisiera desarrollar cuáles retomo y cómo las estoy pensando en este ensayo. Especialmente retomé el concepto de *espacio biográfico* propuesto por Leonor Arfuch, para hablar de un conjunto de manifestaciones, formas y soportes con las cuales se despliega ampliamente la subjetividad, y donde lo vivencial, lo íntimo y lo privado se narran. En ese corpus se encontrarían: la entrevista, las correspondencias, los diarios, el testimonio, la autoficción, la novela biográfica, la autoficción, el documental subjetivo y la “creciente mostración de sí en las redes sociales”.⁴² Así pues, el concepto es sugerente debido a que permite abarcar una diversidad de manifestaciones culturales históricas y contemporáneas, que alcanzan al ámbito artístico y, por ende, al cinematográfico. Respecto a éste, a la autora no parece interesarle caracterizar o diferenciar a una ficción de una no ficción, o viceversa; pues sugiere que como tal el dispositivo auto-biográfico supone una relación compleja entre realidad y ficción, donde la puesta en relato supone necesariamente una ficcionalización de

⁴² Arfuch, *La vida narrada*, 63

la vida. Sin embargo, lo que sí habría sería un mayor o menor grado de “efecto biográfico” en los discursos, el cual es construido a partir del uso de varios recursos, por ejemplo la acumulación y exposición documental sobre una persona o —y que nos interesa mucho aquí—, la forma de enunciación como la voz en primera persona, del singular y del plural. Asimismo, la biografía y la autobiografía se pueden caracterizar porque aportan una dimensión vivencial, la singularidad de un cuerpo, una presencia y un nombre propio a las historias.⁴³

En relación con lo anterior, considero a *Tío Yim* y *Negra* documentales biográficos y autobiográficos narrados en primera persona. Digo lo anterior en varios sentidos. Son biográficos porque hablan de vidas específicas de ciertas personas pero que no son necesariamente las de las directoras. Son autobiográficos porque también hay fragmentos de los filmes que corresponden únicamente a la exposición de experiencias vividas de las directoras. Son, finalmente, auto-biográficos porque las directoras al hablar de sus propias vidas, hacen referencia a la de los demás protagonistas; y a la inversa, a veces al hablar de la vida de otros/otras se evoca a la de las directoras mismas. Son documentales auto-biográficos narrados en primera persona —del singular y del plural—, pero donde la voz del “yo” va en búsqueda de un “nosotro/as”.

3.2 Un yo históricamente marginado

Leonor Arfuch señala que la “obsesión del yo”, esa expansión y proliferación de discursos del yo, presente en el panorama cultural contemporáneo puede verse, en gran medida, como resultado y parte de movimientos sociales, culturales y políticos de afirmación identitaria donde se configuran búsquedas “del propio sentido de la vida, a través de la puesta en orden del relato”.⁴⁴ Y ahí el uso del yo muchas veces no está sólo como “sostén de la ilusoria

⁴³ Arfuch, *La vida narrada*, 46

⁴⁴ Arfuch, *La vida narrada*, 64

unidad del sujeto sino también como prestigio de la palabra autorizada y justificación histórica por la <<propia experiencia>>. ⁴⁵ Es decir, el uso del yo y de la auto-biografía a veces aparecen como instrumentos políticos para quienes “antes no pudieron hablar, por miedo, por vergüenza, porque no había oídos que pudieran escuchar”. ⁴⁶

Siendo así, considero que la realización de *Tío Yim* y *Negra*, así como los usos del relato auto-biográfico, están vinculados a un ejercicio político de narrativización y resistencia identitaria. A través del dispositivo cinematográfico, se pone en el centro la subjetividad, la vida y la experiencia propia, las cuales corresponden a identidades históricamente marginadas: pueblos indígenas y afrodescendientes.

Como mencioné en la introducción de este ensayo, la mirada en un filme —así como cualquier manifestación discursiva—, está articulada desde el lugar social que ocupan. Así, es importante indagar un poco el lugar desde donde están hablando y mirando nuestras directoras. Aclaro que no pretendo hacer aquí una indagación exhaustiva sino apenas ofrecer unas notas que ayuden a comprender un poco más la complejidad alrededor de sus obras audiovisuales.

En este texto se asume que las identidades son localizadas —pues corresponden a un lugar de enunciación—, y que hay una estructura de opresión que privilegia a algunas sobre otras. Así —tomando tal propuesta desde una teoría feminista interseccional—, la experiencia de opresión está dada por la posición que se ocupa en esa estructura y la cual corresponde al punto donde se interceptan categorías como etnicidad, género, sexualidad, clase, etc. Retomando tal premisa, se podría decir que Medhin Tewolde y Luna Marán ocuparían un lugar de doble marginación, por las categorías de género y etnicidad; donde ser, primeramente, mujeres las establece en desventaja y, en segundo lugar, por sus adscripciones como afrodescendiente o indígena. Es decir, la doble marginación viene

⁴⁵ Arfuch, *La vida narrada*, 76

⁴⁶ Arfuch, *La vida narrada*, 76

porque históricamente las mujeres se han definido, no en sí mismas, sino siempre en relación con el sujeto-hombre, configurándose así como el *otro*. Si a ello sumamos la opresión de carácter racial, las mujeres indígenas y afrodescendientes quedan en un escalón más abajo: el *otro del otro*.⁴⁷

A lo anterior habría que agregar y problematizar que en México ser afrodescendiente o de un pueblo originario no significa lo mismo, sino que tiene diferencias abismales. Como muestra de esto, se puede observar cómo las comunidades indígenas han tenido más visibilidad en diversos espacios —incluido plataformas como el cine—, a diferencia de la población afrodescendiente, que apenas se ha reconocido institucionalmente hace unos años.⁴⁸ De manera que no pretendo poner en el mismo nivel las historias y luchas que tienen y han tenido las comunidades afrodescendientes de las originarias en México. El hacerlo, sería continuar con un acto de homogeneización de identidades que claramente tienen una historia propia, al igual que diferentes prácticas culturales y formas de comprender el mundo. Sin embargo, sí es importante destacar que en ambos casos se trata de grupos de la sociedad mexicana que un proyecto colonizador ha marginado, despojado e invisibilizado.

3.3 El lugar de las directoras

Medhin Tewolde, originaria de Ciudad Victoria, se reconoce como mujer eritrea-mexicana, hija de padre eritreo y madre mexicana. Luna Marán como “alebrije” zapoteco de Guelatao de Juárez, hija de padre zapoteco y madre venezolana. Pese a la autodefinición de Marán como alebrije, ambas directoras reflejan miradas críticas desde y

⁴⁷ Ribeiro, *Lugar de fala*, 71. La autora se refiere especialmente a la mujer negra, aunque también llega a hacer referencia (en menores ocasiones) a la categoría de indígena.

⁴⁸ María Elisa Velazquez Gutierrez, “Esclavitud, raza y racismo. Reflexiones sobre africanos y afrodescendientes en la historia de México”, en María Elisa Velazquez Gutierrez (coord), *Estudiar el racismo: afrodescendientes en México*, (Ciudad de México, Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019), 76-77

sobre su posición como mujeres, esto tanto en sus producciones como en sus trayectorias, incluso en los lugares que ocupan públicamente en el ámbito cinematográfico (conversatorios, talleres, festivales, etc). Y es clara, aunque para nada semejante, esta reflexión y reflexión —creativa y consciente— por la categoría de género en sus documentales.

Con *Negra*, tenemos una referencia más notoria en tanto que desde el título mismo de la película ya lo advierte. Todas las protagonistas se asumen como mujeres, cuyas intervenciones ponen de manifiesto su invisibilización o los estereotipos como mujeres afrodescendientes. En el caso de *Tío Yim*, esta referencia al género mujer está más velada pero está presente y es importante, aunque el hilo conductor es la vida de Jaime; Marán pone atención y resalta las acciones de las mujeres de su familia (su madre, hermana, ella misma, incluso su abuela) y el rol que tienen ahí, en la comunidad y en la vida del protagonista.

En cuanto a la categoría racial o étnica, en el caso de *Negra* está en primer plano; pues es, de hecho, el tema que se problematiza y atraviesa toda la película. En cambio, en *Tío Yim*, la racialidad está presente pero no es lo central, sino es lo que envuelve y constituye en gran parte a las y los protagonistas; está en un plano muy visible e importante —porque es la lucha de tío Yim, amigos, comunidad y familia—, pero está en otra capa de la película.

Respecto a la categoría de clase, es más complejo identificar; sin embargo, con la información que las directoras comparten sabemos que tuvieron ciertas condiciones favorables. Ambas pudieron acceder a una educación universitaria y están formadas en carreras cinematográficas, lo cual implica una profesionalización y toma consciente del dispositivo audiovisual. O, por ejemplo, Luna Marán es parte de una segunda generación de realizadores en Guelatao, de modo que desde pequeña contó con un legado audiovisual o

con un entorno donde había proyectos o actividades que le permitieron la familiarización con las prácticas artísticas.

En relación con lo anterior y regresando a los filmes, considero que con *Negra y Tío Yim* nos enfrentamos a obras discursivas que contienen ejercicios políticos en varios niveles y sobre los cuáles quisiera reflexionar un poco. Para ello retomo algunas ideas del filósofo Jacques Rancière, pero sustancialmente su forma general de pensar la relación entre estética y política. Según el autor, “la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia de ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.”⁴⁹ Habría entonces un reparto de lo sensible que fija un común repartido y partes exclusivas —de espacios, tiempos y actividades—, y en ese recorte sensible de lo común, de la comunidad, de las formas de su visibilidad y de su disposición, es que se encontraría la compleja relación entre estética y política.⁵⁰ Entonces las prácticas estéticas —visibles como prácticas del arte— son formas de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y de ver. En resumen, retomo la premisa de que las prácticas artísticas, en tanto posibilitan otro reparto de lo sensible, pueden configurar ejercicios políticos.

Así pues, regresando a nuestro corpus de análisis, en primer lugar, se podría decir que las propuestas cinematográficas aquí abordadas, además de contener en sí mismas valores creativos y artísticos, pueden verse como parte de una lucha política por apropiarse de espacios que anterior e históricamente no les habían pertenecido.

Vale decir que esto también es resultado y continuidad de un camino —una batalla—, no reciente, sino emprendida hace unas décadas; y al respecto se pueden mencionar ya una amplia y creciente filmografía en México, aunque sí más extensa para el

⁴⁹ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y Política*, (Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009), 10

⁵⁰ Rancière, *El reparto de lo sensible*. 19

caso de las representaciones de pueblos originarios⁵¹ que de las afrodescendientes⁵². Así, la producción de estos documentales seguiría aportando a la acción de poner en pantalla realidades poco abordadas o representadas desde miradas ajenas, denigrantes, paternalistas, condescendientes o éticamente cuestionables. En ese sentido adquiere importancia cuando las directoras con sus historias y narrativas problematizan los estereotipos o aportan otras representaciones para sus comunidades.

Más aún, *Negra* y *Tío Yim*, a través de diferentes recursos cinematográficos, dan rostros, nombre y valor a la vida de personas específicas. El uso de material de archivo en *Tío Yim*, por ejemplo, significa una puesta en imagen y un ejercicio de memoria sobre la lucha y resistencia de Guelatao. O en *Negra*, el metraje casero da rostro a su infancia y familia. Además es importante observar que estas representaciones, la de las y los protagonistas, no es desde una “voz” de víctimas sino como sujetos activos y agentes de sus vidas y de la puesta en relato de ellas. Es decir, los dos documentales aportan a la dignificación de las vidas de las protagonistas.

3.4 Relatos desde la intimidad

Negra y *Tío Yim* no “denuncian” la realidad que ponen en pantalla —en un sentido militante como lo hizo un cine documental de los años setentas y ochentas—, sino que forman parte de un conjunto de documentales —autobiográficos—, cuyo ejercicio de subjetivación de la realidad adquiere valor por lo afectivo, lo vivencial, lo íntimo y lo privado; un lugar desde donde se configuraría una forma de lo político vinculada a una

⁵¹ No haré una lista porque verdaderamente sería extensa, solo quisiera hacer el recordatorio de que las producciones audiovisuales realizadas por personas de comunidades originarias, se han venido haciendo desde finales de los años ochenta de una manera, más o menos continua, y presentan muchas transformaciones a lo largo de los años. De manera especial, ha tenido mayor auge y visibilidad proyectos de pueblos de Oaxaca (por ejemplo, la organización de *Ojo de Agua Comunicación*), Michoacán y Chiapas.

⁵² En este caso, el corpus de filmes es más acotado y podemos mencionar algunos, que de hecho son de reciente producción, y la mayoría cortometrajes: *La negrada* (2018), de Jorge Pérez Solano; *Caricia* (2016), de David Montes Bernal; *Tita, tejedora de raíces* (2018), de Mónica Morales; *Rojo* (2018), de María Candelaria Palma Marcelino; *Weck, la palabra es mi voz* (2018), Aldo Antonio Arellanes.

reflexión personal y crítica sobre el mundo.⁵³ Por consiguiente, y como vimos en el análisis de cada documental, el relato en primera persona y el uso del yo se constituirían como instrumentos para evidenciar el lugar de enunciación de las directoras y “legitimar” su palabra respecto a la realidad que ponen en pantalla.

Otro ejercicio político sería el hecho de poner en un lugar central las historias y subjetividades de personas que pertenecen a grupos sociales históricamente marginados. Las directoras ponen en el centro de las películas sus vidas mismas y su entorno; de modo que, dada la cercanía con lo filmado, ellas pueden cuestionar(se) —a sí mismas o a las y los demás protagonistas—. Es decir, es importante notar cómo, en concreto, las directoras —y la cámara—, observan con detenimiento los espacios donde se desarrolla la vida (la vida que a ellas les interpela y que les interesa abordar), y el hecho de observar las acciones cotidianas no es insustancial, pues ahí aparecen gestos de la vida, que entran y son indicio de determinadas formas de ser, de existir y de ver el mundo. Con ello recordamos que lo personal es político: lo privado, íntimo y localizado puede dar cuenta de estructuras sociales pero que atraviesan y determinan a los individuos.

En los dos documentales es evidente una exposición de las directoras, y no sólo de ellas sino de los demás participantes; en el caso de *Tío Yim*, la familia y en *Negra* las chicas entrevistadas. Aquí entiendo la exposición como “un espacio-temporalidad de riesgo en la que se pone en juego el reconocimiento y la aceptación por parte del otro: mostrarse, desnudarse, develarse, presentarse”.⁵⁴ Tal exposición significa entonces, y en el caso específico de los filmes aquí abordados, una presentación y un desnudamiento del ámbito personal, a través de diversos recursos cinematográficos que observamos y que vale la pena recordar. Por un lado, hay un énfasis en los espacios íntimos y cotidianos, a los cuales la cámara accede, observa y permanece y donde las directoras, en tanto conocedoras o

⁵³ Rueda, “1989-2008 – 20 años de cine latinoamericano: tendencias y evoluciones”, s/n pág. (consultado 10 de noviembre de 2022)

⁵⁴ Schlenker, “De la hybris del punto cero a las narrativas (auto)documentales”, 178

empáticas con la realidad que tienen enfrente, son catalizadoras de conversaciones y acciones.

3.5 Dimensión terapéutica

Por otro lado, las historias narradas dan prioridad a compartir experiencias pasadas que significaron, en mayor o menor medida, conflictos personales y/o familiares y que encuentran en el dispositivo filmico una manera de socialización. Entonces me atrevería a señalar, que la realización de las películas pudo significar para las directoras un ejercicio catártico y de reparación personal, pues son documentales donde se crea un espacio para compartir y exponer relatos íntimos, los cuales, algunas veces, pasan por heridas muy profundas y dolorosas. Tales ejercicios quizá están vinculados a la reflexión e indagación sobre narrativas identitarias o el sentido de pertenencia a colectividades. Señala Arfuch que ese tipo de relatos, especialmente a través de la narrativización auto-biográfica, ha posibilitado “la apertura hacia las alteridades y su reconocimiento social, así como la dimensión terapéutica que pueden adquirir estos cuando sus creadores precisan de superar un duelo o historias de marginación y racismo”.⁵⁵

En ese sentido, considero que la exposición de las protagonistas y sus historias en los filmes sí tiene que ver con una dimensión terapéutica, o catártica. De manera especial en el caso de *Negra*, la directora y las demás personajes comparten experiencias de índole personal e íntimo que dan cuenta del racismo estructural y simbólico vivido en actividades cotidianas. El hecho de enunciar, de poner en relato y compartir esas experiencias, puede constituir un ejercicio de reparación además de político. También, por mencionar otro ejemplo, Medhin Tewolde, lleva un proceso de terapia formal psicológica frente a cámara y especialmente para el documental; luego el montaje ayuda a enfatizar la idea de que la realización de filme está

⁵⁵ Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, 46

vinculada con esa dimensión terapéutica: hablar, compartir y conciliar parte de su historia personal.

En *Tío Yim*, la dimensión catártica tendría que ver más con el hecho de hablar sobre algo no hablado antes en la familia: la ausencia de Jaime Martínez como padre. Aquí no es por medio de una terapia formal sino a través de una conversación entre las y los protagonistas —activada por la directora y atestiguada por la cámara—. Incluso aquí la dimensión terapéutica se trabaja a partir de una forma figurada o metafórica, con la ayuda de la composición de una canción donde la familia pone palabra a diversas situaciones y experiencias.

3.6 Del yo a una coralidad

Intuyo que en *Negra* y *Tío Yim* el relato auto-biográfico no está en función únicamente de abordar, de manera aislada, la vida de las directoras, sino que sólo es un punto de partida para encaminarse a algo más. Allí el uso del yo está en función de la exposición de sí mismas, para mostrarse y develarse ante un otro, y desde ese lugar compartir, conversar y entramar una mirada coral: Luna Marán con su familia y comunidad, Medhin Tewolde con otras mujeres afroamericanas.

Es decir, considero que el hablar de las experiencias vividas, de las vidas específicas de algunas personas —como la de Jaime Martínez en *Tío Yim* o como la de Medhin Tewolde o Asucena en *Negra*—, no es un ejercicio insignificante sino que pretende articular una reflexión que sí parta de lo individual pero trascienda de ello. El filmar entornos íntimos y abordar la dimensión vivencial de la experiencia no apunta, creo, al menos no en estos documentales, a un ejercicio egocéntrico o narcisista sino a uno “donde se juega inevitablemente la complejidad entre lo individual y lo colectivo.”⁵⁶ Es decir, se establece

⁵⁶ Arfuch, *La vida narrada*, 20 y 44

una complicidad y entramado entre lo que podríamos llamar otredad y mismidad, que significaría un tipo de ejercicio donde es necesario transitar la mismidad para hablar y mirar hacia un otro.⁵⁷ Entonces un relato coral-colectivo no apuntaría hacia una disolución o negación de la individualidad sino, al contrario, su existencia es central para el encuentro con un otro.

Como vimos, en el caso de *Negra* hay una estructura de retroalimentación entre la historia de Medhin y las de Geidy, Helen, Mónica y Asucena. Cada protagonista relata parte de su vida, a través de varias intervenciones a lo largo del filme. Ahí, con la ayuda del montaje, se construye la sensación de que lo que relata cada una de ellas, evoca, de alguna manera, a la vida de las otras. Se cuenta la historia propia a través de la historia de las demás, y con ello se enfatiza la idea de que algo personal puede ser colectivo. En el documental las protagonistas nunca coinciden en un mismo espacio y tiempo, sino que es a través de los enunciados en *over* de la directora que se entreteje la relación entre lo personal y lo colectivo; la voz colectiva de un “nosotras” —a veces explícita o implícitamente— es constante.

En *Tío Yim*, lejos de que la película solo sea la mirada de Luna Marán sobre su padre, se genera el espacio para que se den conversaciones y que cada integrante de la familia exprese su sentir. De manera que el retrato de Jaime Martínez deviene también retrato de la familia pero desde la voz de todos los involucrados y no sólo de la directora. Incluso la incorporación de imágenes de archivo podría verse como la inclusión de miradas de la comunidad, recordando que los agentes y productores de ese metraje fueron gente del propio pueblo. Además, no omitir que el hecho de que Luna Marán elija hablar de un personaje que es importante para su comunidad y para la historia del pueblo zapoteco, y que claro, es, al mismo tiempo, su padre.

⁵⁷ Schlenker, “De la hybris del punto cero a las narrativas (auto)documentales”, 177

Así pues, en definitiva, las directoras hacen del dispositivo cinematográfico una plataforma donde no sólo sus vidas, memorias y sentires encuentran un espacio de visibilidad, sino también la de todos los involucrados en el filme. El espacio construido —de sensibilidad y visibilidad— se comparte y se hace uso por igual de él. Medhin Tewolde no es la única que utiliza el dispositivo cinematográfico para un ejercicio de reparación y de memoria, también Asucena —por mencionar ejemplos—, decide hacer una llamada telefónica frente a cámara para cerrar una situación afectiva personal, o Helen performar una danza africana en un espacio al aire libre. Es decir, todas esas acciones suponen un acto de reflexión y catarsis sobre sus vidas mismas, y de las cuales ellas deciden compartir con la directora y la cámara. Asimismo, en *Tío Yim* no sólo Luna Marán cuestiona a su padre, en esas duras conversaciones se integran su madre y hermana Julia, quienes interpelan con preguntas y comentarios incisivos.

Por otro lado, todo ese ensamblaje de miradas da lugar a las tensiones, a las conversaciones difíciles entre los protagonistas y las cuales significan desencuentros importantes pero que, al mismo tiempo, articulan la mirada coral del documental. En otras palabras, la directora decide dejar en evidencia esas discrepancias, estableciendo al filme como un espacio que da acogida a las fisuras. Tal elemento sería otro indicio de cierta relación entre política y estética de la que habla Rancière, aquella que tiene por centro un paradigma que apunta a sacar a la luz las tensiones y contradicciones de las situaciones.⁵⁸ Algo semejante pasa en *Negra*, las mujeres nunca hablan de “problemas resueltos” sino de una constante lucha, incluso sus testimonios hablan de diferentes maneras de experimentar mismas situaciones, pero para cada una de ellas es diferente habitar y autonarrarse como mujeres afrodescendientes.

⁵⁸ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, (Buenos Aires: Manantial, 2012), 134-137

En estas películas, como vimos, hay una articulación tanto de un relato autobiográfico como de uno coral. O sea, no se puede ubicar exclusiva y tajantemente en uno u otro, sino en un ir y venir entre ambos lados. Esto lo vemos cuando con los testimonios, al construir una voz coral y contrapuntística no se pretende homogeneizar un relato sino sumar y ensamblar diversas voces y miradas. Y es precisamente ese borramiento de las fronteras, esa construcción de un espacio de indeterminación, lo que puede significar otro ejercicio político, siguiendo con las ideas de Rancière.

Hay un espacio de indeterminación, entre el yo y el colectivo, que podemos ver en los documentales. En *Negra A* través de la narración biográfica, cada una de las protagonistas expone parte de sus vidas y si bien vimos que este documental viene en gran medida de una motivación personal de la directora, ya en la totalidad del filme se pone en crisis la frontera entre la mirada de ella y la colectiva. Así el valor de la narrativa radica en que se construye a partir de lo que cada una mira y siente, y cómo ello entreteje una historia, en la cual se vuelven semejantes pero donde tampoco se pierden las particularidades.

La constitución de un espacio de indeterminación formaría parte de una configuración política en el cine,⁵⁹ donde una articulación desde la “mezcla” puede desestabilizar e interpelar la aparente exigencia global de establecer todo con etiquetas cerradas y delimitadas. Considero que esta elaboración de la indeterminación en los documentales aquí abordados definitivamente nos invita a pensar en esas nuevas configuraciones de lo político en el arte, donde es prioridad poner de manifiesto la permeabilidad de las fronteras y así cuestionar al pensamiento binario.

No obstante, lo que sí sucede en *Tío Yim* y *Negra* es que la puesta en relato del yo —de lo familiar, de lo íntimo y privado— tiene la intención de revisar y dimensionar el lugar

⁵⁹ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, 140

propio en la colectividad. Lo autorreferencial y auto-biográfico es el camino para narrarse, reconocerse y reencontrarse con los otros. La comunidad irrumpe cuando esa narración individual encuentra puntos en común con los demás. De allí emerge la voz coral.

3.7 Directoras activistas

A partir de las reflexiones desarrolladas anteriormente, se pueden observar una serie de configuraciones de lo político en los documentales. A ello quisiera sumar una última idea, también retomada de la propuesta de Jacques Rancière: la del artista como activista, o “artista”, como lo dice él.⁶⁰ Señala que los artistas, imbricados en nuevos paradigmas o regímenes de lo estético, se pueden caracterizar por ser agentes de rupturas. Sus prácticas artísticas quizá ya no buscan denunciar lógicas globales sino generar un tipo de pensamiento crítico que apunte hacia diversas formas de ruptura, experimentación y movimiento democrático. Es decir, los artistas —y en este caso estoy pensando evidentemente en las directoras—, generarían rupturas a través de pequeños gestos o acciones. Por ejemplo al hablar de diferencias, al repensar y cuestionar el rol del arte, o el rol de las imágenes —de los documentales—, y así proponer un reordenamiento de éstas. Esto es, hacer otro reparto de lo sensible; para Ranciere, justamente, eso tendría de semejantes la política y la estética, generar operaciones que construyan un mundo en común.

En ese sentido, considero que Luna Marán y Medhin Tewolde totalmente juegan ese papel de “artistas” en y a través del dispositivo cinematográfico. Varias de esas operaciones tienen que ver, como se ha visto, con la constitución de un espacio compartido, una especie de plataforma donde todas y todos los involucrados se apropian —en mayor o menor medida—, de ésta. No obstante, también habría otro conjunto de acciones que están

⁶⁰ *Tejiendo REC- Política, estética y disenso entrevista con Jacques Rancière*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=XrFTVGpUTOo>. (Consultado 10 de febrero de 2023)

más allá de lo propiamente visible en el documental, y que estarían ubicadas en los procesos de producción.

Además, no quisiera omitir, que incluso en las trayectorias de las directoras, se nota un particular interés por acompañar y activar procesos comunitarios en el medio cinematográfico, lo cual refuerza la idea de que están comprometidas con descolocar o generar rupturas en ello. Medhin Tewolde ha acompañado procesos de video participativo y comunitario en España, Túnez, México, Honduras y Guatemala. Mientras que Luna Marán también tiene proyectos de ese corte, además de asesorar proyectos audiovisuales, gestiona actividades para Guelatao, a través de la sala de cine comunitaria “Cine Too”, y el estado de Oaxaca, por ejemplo, el Campamento Audiovisual Itinerante [CAI], que es un proyecto formativo no escolarizado en cine comunitario.

3.8 Transgredir: procesos de producción y exhibición

Tanto en el caso de *Tio Yim* como *Negra*, los *crews* —equipos de trabajo creativo—, están conformados por personas que están aprendiendo del medio y que no necesariamente se formaron en una escuela de cine. Además, en general, se trata de gente de la misma localidad, que pertenecen a otras comunidades indígenas cercanas o que están comprometidos con un cine comunitario. En ese sentido, podría decirse que la producción de los documentales configura al mismo tiempo un espacio de formación, y que tiene como prioridad el involucramiento de la comunidad. Por ejemplo, Luna Marán generalmente trata de incluir a personas de Guelatao en los diferentes departamentos de producción. Medhin Tewolde conforma a su equipo con jóvenes que viven en San Cristóbal de las Casas, de los cuáles algunos pertenecen a pueblos originarios, y para quiénes, *Negra* ha significado una de sus primeras experiencias en realización audiovisual.⁶¹ Es decir, estas acciones que

⁶¹ Tanto Luna Marán como Medhin Tewolde han hablado de esto en diversas entrevistas y charlas. Un ejemplo lo podemos encontrar en las siguientes ligas: Luna Marán, “Cine comunitario”, en *Encuentro Latinoamericano de Escuelas de Cine y Medios Audiovisuales: FANCI y Conferencia FEISAL*, 9 de noviembre de 2021,

pueden parecer simples significan desplazamientos políticamente importantes pues apuntalan rupturas. Las directoras contribuyen a generar un espacio/acción que posibilite a otras personas salir de sus roles asignados socialmente. Es decir que hagan algo diferente a lo que se supone deberían ser y hacer, según lo impuesto por una estructura de dominación donde a unos grupos les corresponde ocupar ciertos espacios y no otros, y por lo tanto ejercer ciertas actividades en lugar de otras.

Es especialmente en los procesos de producción donde la comunidad se involucra más en los filmes. En el caso específico de *Tío Yim*, cuando Luna Marán incluye a la comunidad en la producción, ella no está renunciando a ser directora pero sí hace un intento por poner en crisis la figura egocéntrica que supone la dirección. Y por el contrario, pretende fungir como organizadora de una comunidad que tiene como objetivo un hecho en concreto, una fiesta o una película.⁶²

Finalmente, en la distribución y exhibición de los documentales se pueden encontrar procedimientos que apuntan también hacia la reconfiguración política de la que he estado hablando. *Negra* y *Tío Yim* quizá fueron obras intencionalmente realizadas para circular en las rutas de las artes cinematográficas, y eso se puede inferir, por mencionar algo, por el hecho de que se estrenaron en festivales, además hay casas productoras y financiamientos importantes⁶³ que respaldan los filmes y cuidan de ellos en sus diferentes etapas.

Sin embargo, los documentales además de circular en festivales y muestras nacionales e internacionales —vale destacar que en varios de ellos han sido merecedores de premios—, se observa que para las directoras ha sido central también la exhibición en

https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=445231246942224 (consultado 25 de julio de 2023); Medhin Tewolde, “Conversación sobre el documental *Negra*”, Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, 4 de mayo de 2023,

https://www.youtube.com/watch?v=nwUJxPI2IuO&ab_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes (consultado 25 de julio de 2023)

⁶² Luna Marán frecuentemente utiliza la metáfora de la fiesta para hablar de la producción de una película.

⁶³ Algunos de estos financiamientos vienen de instituciones oficiales como el Instituto Mexicano de Cinematografía.

circuitos alternativos, descentralizados, cineclubes o cualquier espacio que pueda llegar a comunidades más pequeñas o públicos más alejados.

Respecto a lo anterior, es importante observar que hubo un interés en trascender o sobrepasar el circuito local y “comunitario” pero no abandonarlo. Esto puede verse tal vez como una manera de transgredir la industria cinematográfica, el hecho de ser capaz de moverse en ambos lados, uno comunitario y otro más “festivalero”. Además entrar a plataformas como este último, puede suponer un posicionamiento político en tanto se diversifica un espacio históricamente ocupado por directores de cierta etnia, género y clase social. En ese sentido, podemos dimensionar lo que significa que lleguen a la pantalla grande historias y producciones como la de *Negra* y *Tío Yim*.

Conclusiones

Para cerrar este ensayo quisiera recapitular algunas de las ideas que desarrollé a lo largo del texto, para después cerrar con un par de reflexiones.

El cine documental se ha configurado como un espacio de experimentación e innovación en términos estéticos, narrativos y discursivos. Entre esas exploraciones destaca la tendencia a un tratamiento autorreferencial o en primera persona, vinculada a un giro subjetivo emergente en las manifestaciones artísticas contemporáneas, y donde se prioriza la intimidad de las experiencias personales. Dicho tratamiento ensaya otras formas comunicativas entre la obra y el espectador, donde éste irremediabilmente se enfrenta a lo discursivo que supone la exacerbada exposición de un sujeto a través de los usos del yo.

En México, el cine documental en primera persona no es novedad, sin embargo, como hemos visto, recientemente ha emergido una serie de producciones que dejan ver la madurez y apropiación del género. A partir de la revisión exclusiva de los largometrajes documentales *Tío Yim* (2019) y *Negra* (2020), notamos que se articula una sugerente relación entre arte y política, en la que el uso del yo y del relato auto-biográfico están vinculados a un ejercicio político que pone en el centro de los filmes historias, subjetividades e identidades históricamente marginadas. Hay otras configuraciones políticas que están en diferentes niveles en los documentales, tanto en lo visible de la película —lo narrativo y cinematográfico—, como en los procesos de producción y exhibición.

Referente a los elementos propiamente contruídos en las películas, pudimos observar que hay, al menos, tres elementos centrales: el uso de metraje de archivo familiar y casero como vehículo para visitar el pasado; la puesta en acto de la palabra o la conversación, la cual toma una dimensión catártica y terapéutica para las y los protagonistas; y, finalmente, la búsqueda por ensamblar una voz coral en el filme. Sin

embargo, estos elementos se configuran de manera distinta en cada película, debido, evidentemente al diferente posicionamiento de cada directora.

En *Negra*, observamos un gran grado de exposición de la directora y su vida, quién al encaminarse a hacer una película sobre el racismo vivido por mujeres afrodescendientes, entiende que el comienzo de ese viaje está en la esfera de lo íntimo, en sus experiencias encarnadas, en las huellas y recuerdos que lleva consigo y que siguen doliendo. Entonces, con la realización del filme, emprende una indagación en tiempo presente sobre sí misma —donde hace partícipe cercano al espectador—; esto, de manera específica, logrado con el recurso de la terapia de sillas vacías, y que es atestiguada por la cámara. Dicho ejercicio tiene una dimensión catártica y terapéutica porque posibilita el acto remediador de dar palabra y sentido a lo que permanecía como un conflicto. Ahí se hace uso de material de archivo, el cual funciona como instrumento de memoria, en tanto evoca un pasado que se interpela al traerlo al presente. Al mismo tiempo, la recuperación de dicho metraje significa un ejercicio político porque ofrece una imagen íntima, localizada y acuerpada de sujetos históricamente invisibilizados en el cine.

Y ahí donde parecía que la voz e historia de la directora serían protagonistas, nos encontramos con la conversación y el encuentro. Vimos que la puesta en relato de una vivencia de la directora, abrió paso a una búsqueda de otras voces, de otras experiencias de ser mujeres negras. Hay una politicidad en el dispositivo cinematográfico cuando éste se configura como una plataforma que un grupo de individuos se apropia para representarse a sí mismas. La voz y experiencia de cada mujer es única y suma complejidad al tema. Se entrama un relato coral cuando se da igual valor a cada testimonio. La voz de la directora se trenza con la de las demás protagonistas, y logran que el racismo estructural se torne visible y sofocante a través del cúmulo de historias contadas por las mujeres.

Con el caso de *Tío Yim*, pudimos observar otra manera y grado de exposición de la directora en el relato, aquí se configura de una forma más velada y discontinua, aunque nunca llega a disolverse la voz en primera persona. A través de creativos juegos de reflejos, Luna Marán habla de su padre al tiempo que habla de sí misma. Hay un especial interés en hacer notar su lugar en la narración, y para ello es que se hace uso del yo y de la puesta en evidencia del dispositivo cinematográfico, pues éste último ayuda a evidenciar que Marán juega el rol como hija, hermana pero también directora y fotógrafa. Ella también hace del dispositivo cinematográfico, un espacio propicio para la conversación y el encuentro, entonces nos muestra que el documental —que es principalmente un retrato sobre su padre— puede ser un ensamblaje de voces y miradas. Al mismo tiempo, dichas conversaciones frente a cámara posibilitan una dimensión catártica del filme, al posibilitar un acto atenuante —sino es que de reparación— de silencios hirientes en la familia.

También detrás de *Tío Yim* se entrama un ejercicio de la directora por hablar de ese sentido de pertenencia que tiene, al igual que su padre y su familia respecto a la comunidad de Guelatao y la sierra zapoteca. Entonces llevar a la pantalla imágenes del pasado de su pueblo, su resistencia, su lucha, y de la participación de su padre en ésta, es al mismo tiempo un acto de memoria y de valoración a la historia propia. Ahí el uso de material de archivo apunta mayormente hacia un ejercicio de memoria sobre la lucha y resistencia de Guelatao, pero a partir de la revisión detenida e íntima de Jaime Martínez al paso de las décadas.

En general, en estos documentales hay una apuesta por una estética de la sencillez y la simplicidad, al poner especial atención a las actividades cotidianas e íntimas. Allí, identificamos que las directoras toman un rol como catalizadoras de conversaciones y situaciones, ya que tienen una distancia cercana con la realidad filmada o logran un grado de confianza con las demás protagonistas. En ese sentido toma imagen el encuentro y la

conversación. Incluso el tratamiento audiovisual parece adaptarse y enfatizar el ritmo de la vida misma.

Después de todo, se puede concluir que el uso de la primera persona en estas películas no tiene que ver exclusivamente con una exaltación del yo, sino con un ejercicio de dimensionamiento personal en el colectivo. Lo auto-biográfico es el camino para narrarse, y reencontrarse con los otros, un ejercicio para transitar la mismidad y mirar al otro. Aunque también es un recurso para evidenciar el lugar de enunciación de las directoras y, de alguna manera, “legitimar” su palabra respecto a la realidad que ponen en pantalla. De tal modo que el relato coral no apuntaría hacia una disolución de la individualidad sino, quizá, a la configuración de un espacio donde los individuos, y sus voces, confluyen para una narración compleja y donde se abre lugar a las discrepancias, a las fisuras y a los (des)encuentros —todo lo que es propio de la vida—. Estos documentales, al mismo tiempo, muestran un espacio de indeterminación entre relatos auto-biográficos y corales. Un borramiento de fronteras entre lo uno y lo otro. Un camino de ida y de vuelta entre el yo y el nosotrxs.

En cuanto a las cuestiones que desbordan lo visible pero que constituyen el engranaje de los filmes, encontramos que las directoras pueden verse como agentes de rupturas, al desestabilizar algunas formas tradicionales de producción y realización. Por ejemplo en la conformación del equipo, en hacer del proceso de realización a la par un espacio de formación, en compartir las herramientas técnicas y teóricas a alguien aparentemente ajeno al ámbito, al ensayar una la relación menos vertical y sí más colectiva en la creación, al intentar modelos híbridos de exhibición. Y el conjunto apuntaría hacia un importante desplazamiento político en el cine, un intento por hacer del cine un espacio para el común, para el encuentro de una colectividad.

Cerraré señalando que estas producciones no emergen como casos aislados, sino que se pueden enmarcar en el entrecruce y continuidad de tradiciones audiovisuales, cinematográficas y otros procesos de distintas índoles. Por ejemplo, hay que recordar que desde los años ochentas, en México el cine que se ha denominado “indígena” —me refiero al realizado por personas pertenecientes a pueblos originarios—, empezó a ensayar miradas y narrativas propias. Algunas veces apuntalado por proyectos institucionales⁶⁴ y otras veces por proyectos independientes,⁶⁵ pero en cualquier caso posibilitado de manera importante por el avance tecnológico que permitió la disminución de costos y el aligeramiento de las cámaras. Sobre el caso del cine afroamericano es más complejo y difícil rastrear producciones realizadas por personas afrodescendientes en aquellas décadas, —incluso hasta hace unos años—, lo cual está definitivamente vinculado a la invisibilización de tal población en el país.

En los años recientes es evidente que en el territorio mexicano ha habido una proliferación de cinematografías —no sólo documental sino también ficción— realizadas por jóvenes de pueblos originarios y afrodescendientes. Esto puede verse como parte de los propios procesos y movimientos de las comunidades por la visibilización y puesta en valor de sus culturas e historias. Así mismo muchas veces las comunidades o grupos más pequeños se organizan en colectivos y/o arman sus productoras desde donde (auto)gestionan sus creaciones audiovisuales. Otro factor importante es que desde las entidades oficiales, como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), recientemente —desde 2019— se crearon financiamientos exclusivos, por ejemplo el Estímulo para la Creación Audiovisual en México y Centroamérica (ECAMC) para

⁶⁴ Aquí pienso en el fenómeno conocido como Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas, que comenzó en 1989, impulsado por el Instituto Nacional Indigenista y que tenía el objetivo de promover el uso del video entre la gente de pueblos originarios para participar de manera activa en el registro y construcción de representaciones propias sobre sus comunidades en el audiovisual.

⁶⁵ Es elocuente el caso de La comisión de relaciones de la Asamblea de Autoridades zapotecas y chinantecas de la Sierra, quienes desde una forma colectiva y horizontal produjeron documentales abordando temas y situaciones de interés dentro de las mismas comunidades zapotecas serranas, también en la década de los ochenta.

promover las cinematografías de comunidades indígenas y afrodescendientes, ello como parte de las estrategias de “inclusión” de tales poblaciones a la producción filmica del país. Por otro lado, es muy importante mencionar que actualmente hay ya una generación de realizadores afrodescendientes y de pueblos originarios que se profesionalizaron (de manera escolarizada o no) en el ámbito cinematográfico —como las directoras aquí abordadas—, lo que posibilita mayores herramientas al competir y aplicar a los fondos nacionales para la creación y producción. Así mismo, no es menor el impulso que dan algunas ONG’s (nacionales e internacionales) o festivales de cine —a través de talleres, laboratorios, financiamientos o apoyos en especie—, a las producciones de realizadores emergentes.

En cuanto al corpus de películas, —donde se integran *Tío Yim* y *Negra*— observamos que hay una diversidad de historias, narrativas y tratamientos visuales y sonoros. Lo cual es resultado de un diálogo y estímulo constante con otras producciones contemporáneas —nacionales e internacionales—, donde, por ejemplo, predomina la recuperación y uso de metraje de archivo o los relatos autobiográficos. Así pues, de ninguna manera, las producciones siguen un camino lineal o cerrado respecto de lo que se identificaría como “cine indígena” o “afrodescendiente”. Razón por la cual es oportuno el cuestionamiento —que incluso hacen las propias directoras—sobre dichas etiquetas, las cuales tienden más a limitar que a ver los alcances de las películas. Sin embargo, —como también han mencionado ellas—, tal vez aún transitamos un momento de la producción cinematográfica donde las etiquetas resultan necesarias para visibilizar las luchas libradas y el contexto que hay detrás de estos filmes.

En ese marco, y en conclusión, Medhin Tewolde y Luna Marán pertenecen a una generación de cineastas jóvenes que miran con consciencia pero también con gran sensibilidad hacia sus orígenes, sus comunidades y sus historias familiares, con el fin de encontrar y afirmar su lugar en la colectividad. En ese sentido, los documentales no

pretenden dar nuevas versiones de una historia totalizante, sino ofrecer una mirada particular, subjetiva y encarnada de las historias y conflictos que las atraviesan como individuos y como parte de colectivos.

Todo este trabajo ha sido un intento por desentrañar un poco lo que hay detrás de un yo que se hace visible, enfático y que no teme a la exposición. Mujeres que al hacer una revisión concienzuda de su propia vida, transitan por lugares recónditos y sombríos. Y que logran hacer de lo íntimo un espejo donde puedan encontrarse más de una mirada, más de una historia.

Sé que apenas esboqué un par de ideas que dan para un mayor análisis; sin embargo, espero que, por ahora, este texto haya logrado despertar curiosidad por un par de filmes que me estremecieron cuando los vi por primera vez y que me han sido estimulantes para pensar el panorama contemporáneo del cine documental mexicano.

Bibliografía final

Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Arfuch, Leonor. *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*. Villa María Eduvim/ Zona de Crítica, 2018.

Arfuch, Leonor. “Problemas de la identidad”, en Leonor Arfuch (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

Fung, Richard, “Remaking Home Movies”, en *Mining the Home Movies. Excavation in histories and memories*, editado por Karen L. Ishizuka y Patricia R. Zimmermann, (California, University California Press, 2008). Pp. 29-40

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Lanza, Pablo H. “Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes”. *Revista Cine Documental* [en línea], sn/p. Núm. 1, 2010.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Machado, Arlindo, *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2009.

Martínez del Cañizo, Itzel. “El cine en primera persona como ritual para conjurar la propia transformación”. en *Ambulante La Revista*. Núm. 6. Ambulante, 2022.

Piedras, Pablo. “El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos”. *V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*, 2009.

Piedras, Pablo. “La cuestión de la primera persona en el cine documental contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos”. *Revista Cine Documental*, Núm 1, 2010.

Rancière, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y Política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009.

Ribeiro, Djamila, *Lugar de fala*, Sao Paulo: Feminismos Plurais, 2021.

Rueda, Amanda. “1989-2008 – 20 años de cine latinoamericano: tendencias y evoluciones”. *Cinémas d’Amérique latine* [en línea], núm. 16 (1 de junio de 2008): 18-31.

Schlenker, Alex “De la hybris del punto cero a las narrativas (auto)documentales”, en Christian León, *El documental en la era de la complejidad*, 165-179. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.

Velazquez Gutierrez, María Elisa. “Esclavitud, raza y racismo. Reflexiones sobre africanos y afrodescendientes en la historia de México”, en María Elisa Velazquez Gutierrez (coord), *Estudiar el racismo: afrodescendientes en México*, 57-125. Ciudad de México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. España: TB Editores, 2005.

Weinrichter, Antonio. “Con voz propia o en boca ajena: voces y alteridad en el documental”, En: Christian León y Cristina Burneo Salazar (ed.), *Hacer con los ojos. Estado del cine documental*. Ecuador: Corporación Cinememoria/Universidad Andina Simón Bolívar, 2015, 32.

Wood, David. “Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea], 97-125. Vol.36, 2014.

Recursos en la web

Comunicación Indígena S. C, “Acerca de Jaime Martínez Luna”, Blog de Jaime Martínez, <http://jaimemartinezluna.blogspot.com/p/acerca-de.html>

Hernández Escobar, Samantta. “Sigue cantando, Tío Yim” (n.d.). *Gato Pardo*, última modificación 15 de mayo de 2019, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/tio-yim-documental-sierra-oaxaca-musica/>

“Jaime Martínez Luna”, *Radioformadores*, <https://redesac.wixsite.com/radio-formadores/jaime-martnez-luna->

Marán, Luna. “Cine comunitario”, en *Encuentro Latinoamericano de Escuelas de Cine y Medios Audiovisuales: FANCI y Conferencia FEISAL*, 9 de noviembre de 2021, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=445231246942224

Ngozi Adichie, Chimamanda. “El peligro de la historia única”, *Commonlit*, <https://www.commonlit.org/es/texts/el-peligro-de-la-historia-unica>

Tejiendo REC- Política, estética y disenso entrevista con Jacques Rancière, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=XrFTVGpUTOo>.

Tewelde, Medhin. “Conversación sobre el documental Negra”, Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, 4 de mayo de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=nwUJxPI2IuQ&ab_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes

Filmografía: fichas técnicas

Tío Yim, México, 2019

82 min | documental | Casa productora: Yi Hagamos Lumbre
Dirección: Luna Marán | Guión: Luna Marán, Sofía Gómez Córdova y Perlis López |
Cinefotografía: Luna Marán, Pablo García Morales, Federico Zuvire Cruz | Música: Jaime
Martínez Luna, “Trova Serrana”, Joaquín López Chas | Montaje: Sofía Gómez Córdova,
Perlis López | Producción: Luna Marán, Sofía Gómez Córdova, Inna Payán, Odín Acosta,
Olivia Luengas

Negra, México, 2020

72 min | documental | Casa productora: Terra Nostra Films y Ambulante
Dirección: Medhin Tewolde | Cinefotografía: Xun Sero | Fotografía adicional: Rodrigo
Verazaluce | Sonido Directo: Carlo Massarelli y Jaime Xlitler Álvarez | Producción en Línea:
Cecilia Monroy y Pía Quintana | Editor: Nicolás Défossé | Diseño Sonoro: Martin de Torcy |
Mezcla: Carlos Cortés Navarrete | Colorista: Néstor A. Jiménez