



## C A P Í T U L O 1

# REPENSAR LA CREACIÓN CINEMATOGRAFICA: TRANSFORMANDO LA VIOLENCIA Y EXCLUSIÓN EN EMPATÍA Y BIEN COMÚN

**Sara Manuela Duque García**

Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Licenciada en Cine y Producción Audiovisual por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. Profesora de la Facultad de Artes Plásticas y Audiovisuales de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, fotógrafa y documentalista.  
<https://orcid.org/0009-0008-2258-9035>

**RESUMEN:** Una película, al igual que cualquier otra obra artística es una representación de la realidad directamente vinculada a la forma en la que la persona o personas responsables de su creación habitan el mundo. El cine, por sus necesidades, ha sido entre las artes la que más recursos requiere para su desarrollo, por lo cual sus discursos han estado particularmente vinculados al privilegio y las obras ha sido históricamente utilizadas como una herramienta para el ejercicio de poder, y la solidificación un *status quo* de desigualdad a favor de los pocos que tienen acceso a desarrollar dichas obras. Las minorías y grupos sociales que no tienen estas posibilidades ha sido excluidos de la industria fílmica, y con ellos, también sus formas de ver el mundo han sido invisibilizadas. En cambio, pululan discursos que los retratan desde afuera, a partir de estereotipos limitantes, o en su defecto, acallan sus necesidades y realidades. A partir de conceptos como el de *habitus* (Bourdieu, 2015), y de las categorías del cine según los niveles de enunciación planteada por Pritch (2017) Este capítulo busca analizar las diversas formas en las que la realización cinematográfica ha sido un espacio de violencia en contra de comunidades que han ocupado históricamente lugares de subordinación, construyendo a partir de allí posibles alternativas para generar un cine que promueva el bien común, la empatía, la equidad y la inclusión.

**PALABRAS CLAVE:** Cine, Violencia Simbólica, *habitus*, Cine subalterno, Cine latinoamericano.

**KEYWORDS:** Cinema, Symbolic violence habitus subaltern cinema, latinamerican cinema

## INTRODUCCIÓN

La producción cinematográfica ha estado siempre, para quienes están afuera de ella, envuelta en con un velo especial de magia, misterio y glamour. Las estrellas de cine se han convertido en ídolos, representantes de aquellos fabulosos personajes a los que dan vida, pero también de un mundo de ensueño, lleno de estrellas, lujos, “arte” y privilegio. Las historias, por su parte, impactan al público, le atraviesan la piel a cada espectador para conmoverle hasta los huesos, y finalmente en muchos casos transformar la forma en la que ve al mundo y a sí mismo.

Monsiváis por ejemplo se refiere al cine como una “ ‘religión laica’, el culto de las sombras, el gran ritual de las repeticiones” (1995, p. 23), justo antes de afirmar que María Félix, Marlene Dietrich y Greta Garbo, entre otras actrices, han sido como diosas para el público. Esa es la magia del cine.

Sin embargo, velado entre todo aquello hay mucho sobre que reflexionar. La producción fílmica no es solamente un lugar de glamour, alfombras rojas y premios, sino también un espacio de ejercicio del poder y exclusión. Y aquellas historias que llegan al corazón de la audiencia y que han marcado a generaciones enteras, en muchos casos dejan entrever prejuicios, estereotipos, violencias simbólicas y la constante reificación de patrones que perpetúan un *status quo* de desigualdad, invisibilización.

Si bien en Latinoamérica hay un especial consumo de cine hollywoodense, existe, particularmente en países como México, una industria fílmica creciente, de la que hacen parte cientos de personas delante y detrás de las cámaras. Estas historias, llegan a través de plataformas de *streaming*, teatros comerciales y cines independientes a audiencias cada vez mayores. Por lo anterior es fundamental cuestionar constantemente aquellos procesos mediante los cuales se crean las películas ¿Quiénes tienen acceso a hacer cine y por qué?, pero también desde lo simbólico, es decir, el discurso fílmico, su significado y su construcción. Haciendo notar las violencias y exclusiones que atraviesan ambos espacios y como estas se vinculan. Pues solo así, visibilizando lo invisible, evidenciando y cuestionando aquellas prácticas excluyentes que hasta ahora han sido normalizadas, será posible plantear alternativas, formas de repensar la producción fílmica y de hacer un cine latinoamericano transformador en pro del bien común.

Es por esto que a través de este capítulo se busca profundizar en torno a las formas en las que desde el cine, especialmente en Latinoamérica, se ejerce violencia, poder y exclusión, partiendo de preguntas como ¿quiénes están involucrados en la creación cinematográfica latinoamericana?, ¿cómo miran y representan estas personas al mundo?, y ¿quiénes son excluidos de aquellos procesos?, ¿Qué implicaciones tiene esta exclusión? Y por sobre todo, ¿Qué alternativas existen para desarrollar una industria fílmica latinoamericana desde la empatía y la equidad?

## 1. APROXIMACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUAL

En este contexto es fundamental entender el cine de forma tripartita: como espectáculo, como industria y como arte. En este sentido es un dispositivo de construcción simbólica al ser una expresión cultural y artística, que puede dejar impacto en la sociedad, especialmente gracias a su capacidad de llegar a las masas. Pero a la vez es generado en espacios tangibles, físicos, por personas que deben tomar diariamente decisiones creativas y técnicas que impactan en la obra, y que están mediadas por diversos factores entre los cuales los intereses económicos y personales son clave.

Así, el séptimo arte es tanto un espacio tangible conformado por todas las personas y empresas encargadas de su producción (una industria), como un espacio simbólico (una representación del mundo a través de imágenes-pantalla). Si se aborda el cine desde esta perspectiva, es fácil entender que su relación con la sociedad no es de una sola vía, es decir, no se pueden entender a profundidad las películas y las representaciones que plantean, sin cuestionar también el ambiente del que surgen y las personas encargadas de su creación.

Para Metz (2002) por ejemplo, el cine es un entramado cultural complejo y multidimensional en el cual convergen elementos o hechos prefílmicos, postfílmicos y afílmicos. Y es necesario tener en cuenta todas estas facetas si se desea hacer un análisis del texto fílmico verdaderamente completo. Por otro lado, cuando Morin habla sobre el tema en *El cine o el hombre imaginario* (2011) comentan en repetidas ocasiones que el cine es un sistema complejo que debe estudiarse, no solo como industria, sino también como una forma en la que por medio de una cámara los individuos y la sociedad misma pueden reflejar sus sombras y tomar conciencia de ellas.

## 2. MÉTODO

A partir de los aportes de estos teóricos, resulta fundamental, si se desea hacer un análisis exhaustivo sobre cómo está la violencia vinculada con el cine, profundizar en este arte tanto desde las obras en sí mismas, como desde las personas involucradas en su creación, comprendiendo que ambos espacios se vinculan y se retroalimentan. De esta forma, el método a seguir se basa en la interpretación y análisis teórico.

## 3. RESULTADOS

### 3.1 Violencia simbólica en el cine

El cine es el más joven entre las artes mayores, y sin embargo, en sus poco más de cien años de existencia la violencia se ha enquistado en la producción cinematográfica y en las obras fílmicas de una diversidad de maneras, muchas de las cuales han pasado desapercibidas en su momento, y solo con el tiempo y con los cambios de paradigma que han traído consigo han podido ser cuestionadas.

Esto puede deberse a que al igual que los demás artes, el cine es un reflejo de la sociedad, de la cultura y de los valores, ideas y pensamientos arraigados en cada época. Es por esto por lo que reflexionar entorno a este tema es también cuestionar los comportamientos naturalizados por la sociedad misma y tal vez una manera de generar cambios positivos en ella.

La violencia es definida como el uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones (OMS, 2024), mientras que la Violencia Simbólica, como la definen Bourdieu y Wacquant (2005), se refiere específicamente a aquella ejercida sobre un determinado agente social con su complicidad, es decir, en la cual ambas partes, el violentador (quien ostenta el poder) y el violentado (quien encarna el rol de subordinado), tienen cierto tipo de participación.

Si bien Muñoz, citando a Bourdieu (2016, p. 117) comenta que “el poder simbólico sólo se ejerce con la colaboración de quienes lo padecen”, es importante aclarar que esto no quiere decir que los agentes sobre los cuales es ejercida dicha violencia la necesitan, la deseen o la buscan de algún modo, sino que participan en estos procesos en la medida en están integrados al sistema que los produce y legitima, interiorizando creencias, valores e ideas que perpetúan su lugar de inferioridad en la estructura social y hacen parte de las relaciones de poder a través de las cuales es posible que esta violencia se desarrolle. Es decir, dichas personas participan en estos procesos en la medida en que también para ellas estas experiencias son normales y constitutivas.

La violencia simbólica se ancla a los discursos sociales de formas casi invisible, y se naturaliza constantemente produciendo y avalando violencias directas y estructurales, que repercuten diariamente en la vida de aquellos y aquellas sobre quienes son ejercidas, delimitando sus posibilidades de desarrollo, disfrute, pertenencia e incluso la duración y calidad de sus vidas. En la sociedad actual, pero especialmente en la industria fílmica

Las imágenes no sólo nos rodean, también nos configuran, no sólo las interpretamos, sino que las construimos, las creamos. Por ello, forman parte del proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico y, en este sentido, forman parte también de nuestra realidad “interna”, forman nuestra subjetividad [...] las imágenes que elaboramos no son sólo un reflejo de nuestro mundo, sino que configuran nuestro mundo simbólico y, por lo tanto, nuestra realidad más vital: lo que pensamos y sentimos que somos. (Ardévol y Muntaola, 2004, pp.13 y 14).

Si las imágenes son construidas por individuos, y a la vez construyen el universo simbólico de la sociedad en donde habitan, formando la subjetividad de otros individuos, vale cuestionarse. ¿Quiénes las configuran? Y ¿desde dónde? Dicho de otra manera, si como comenta Huguet citado por Iturregui y Gaztaka “la historia no puede entenderse sin esta memoria común edificada sobre imágenes, ficción, fábulas o mitos” (2021, p. 152), los pueblos se unen a partir de los relatos que comparten, y las imágenes cinematográficas construyen narrativas, entonces ¿Quiénes están creando películas, desde qué contextos y bajo qué perspectivas?

Laura Mulvey (2009) plantea que existen tres miradas que se unen en cada filme: la de la cámara, la del espectador y las miradas de unos personajes sobre otros. La unión de los tres tipos de miradas es lo que define la visión del mundo que la película refleja y permite también la construcción de discursos y reificación de ideológicas y creencias.

Para la autora (Mulvey, 2009) en este juego los directores y directoras proyectan su mirada sobre quienes están frente a la cámara, a través de la elección de planos, ángulos de cámara, acciones, y posibles modificaciones al guion, etcétera. Este acto se puede entender como un ejercicio de poder sobre el otro en la medida en que se hace desde un lugar de privilegio, puesto que, quien ve, lo hace sin ser visto, lo que en este caso se traduce a filmar sin ser filmado. Quien dirige puede ver, configurar, delimitar y construir los relatos, y en el caso de los documentales puede elegir a quien escuchar y en qué medida.

Idealmente, hasta los detalles más pequeños en una película han sido controlado y elegidos a favor del discurso fílmico que se desea expresar. Estas decisiones deben de pasar, de manera directa o indirecta a través de las y los realizadores, y no son arbitrarias, aunque pueden ser inconscientes.

Esto se debe a que la mirada de quien dirige está contextualizada, adscrita a un espacio social, cultural e identitario. Su forma de aprehender el mundo, incluso sus búsquedas de personajes están delimitadas por aquello a lo que Bourdieu (2015) se refiere como *habitus*, improntas sociales y culturales que sustenta la forma de pensar y actuar de los individuos. Silvermann comenta al respecto

Es importante distinguir bien, en primer lugar, entre el patrimonio instintivo – la naturaleza propia del creador artístico – y el desarrollo sociocultural de su personalidad, es decir las adquisiciones debidas a la educación [...] desde el punto de vista sociológico lo predominante son los hábitos (1971, p. 23).

Como dice Bourdieu (2015), las percepciones artísticas implican operaciones (conscientes o inconscientes) de desciframiento, y lo que cada persona lee del mundo lo percibe en función de aquello que conoce, que ha aprendido, y de sus propias condiciones históricas.

Reforzando lo anterior Ann Kaplan (2001) argumenta que, pese a que el aparato cinematográfico es complejo e implica el trabajo en conjunto de diversas personas con diversos puntos de vista, las ideologías de los y las realizadoras (y de la sociedad a la que pertenecen) se ven reflejadas consciente o inconscientemente en sus obras.

La cuestión clave aquí es que ha habido sectores enteros de la población cuyas miradas han sido excluidas de la producción cinematográfica hasta hace muy poco tiempo. Y con la omisión de sus miradas, se está desconociendo también la forma en la que ellos y ellas representarían al mundo. Esto se debe, en parte, a la naturaleza misma de la producción cinematográfica.

Para hacer una película de gran envergadura se requiere de algo similar a un pequeño ejército, que por varias semanas, incluso meses, trabaja de forma exclusiva en el desarrollo del filme. Es por esto, entre otras razones que el cine es, entre las artes mayores, la que más recursos requiere. Si la creación artística en general ha resultado estar vinculada con el privilegio, en el cine esto es especialmente evidente y relevante. De tal suerte que, como comenta León citando a Mattelart (2012), el cine se convierte en emblema de las relaciones de fuerza que dejan huella en la producción cultural.

Así, el séptimo arte no sólo tiene el sesgo subjetivo propio de cualquier producción humana y artística, sino que además, por sus características y por el uso que se le ha dado históricamente, ha sido una herramienta desarrollada desde el privilegio y que ha sido fundamental para el desarrollo, producción y diseminación de ideologías y regímenes autoritarios que perpetúan sistemas desiguales, violentos, opresivos y excluyentes. Véanse por ejemplo los documentales pro-nazis de Leni Riefenstahl como *El triunfo de la Voluntad* (1935), y de una forma más “discreta” pero igual de películas hollywoodenses como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Siegel, 1956) y *Rambo* (Kotcheff, 1982).

El cine ha demostrado ser un dispositivo que, en la mayoría de sus expresiones trabaja en pro el sostenimiento del *status quo*, el mantenimiento de los discursos hegemónicos y de los valores que estos representan, perpetuando relaciones de inequidad y violencia, que ubican a una parte de la sociedad sobre la otra.

Al excluir sistemáticamente de la creación y de las imágenes cinematográficas a grupos minoritarios menos privilegiados, entre los cuales se pueden contar las personas pertenecientes a la comunidad LGBTQ+, indígenas, afrodescendientes, mujeres, entre otros, que no cuentan con los recursos materiales suficientes para poner en marcha todo el aparato cinematográfico, se promueve también que se continúen generando constantemente representaciones sesgadas de quienes pertenecen a dichos grupos. Es decir, cuando una persona, o una comunidad de la producción cultural (en este caso cinematográfica) se están excluyendo también sus miradas, lo cual perpetua y sistematiza su marginación.

Esto se debe, no necesariamente a que las representaciones pensadas por quienes si ostentan el privilegio sean intrínsecamente “malas” o “maniqueas”, sino porque sencillamente, están narradas desde un espacio externo. En este caso, como indica Kaplan (2001), no se trata de encontrar quien dice la verdad, o quien tienen la razón, sino de entender los espacios desde los que cada uno mira.

Desde la perspectiva del bien común es necesario para construir una sociedad más justa, diversa y equitativa, encontrar formas de promover la visibilización perspectivas, imágenes, cuestionamientos y finalmente películas pensadas y realizadas desde los márgenes.

### 3.2 Lo visible, lo invisible, lo posible y lo impensable

En el proceso de desarrollo y ejecución de una película se deben constantemente tomar decisiones. En el caso de la ficción estas elecciones necesarias para el desarrollo de la obra fílmica construyen la diégesis, es decir, el mundo ficticio en el cual ocurre toda la historia, que aunque inventado, y en muchos casos imposible bajo las reglas de la realidad, toma de ella siempre elementos clave, que permitan al público comprender lo que está ocurriendo, y encontrar familiaridad. En el caso de los documentales, esas decisiones funcionan también como los bordes de un marco, delimitando los fragmentos de la realidad a los cuales tendrá acceso el público.

Este proceso de selección determina que narrativas, personajes, objetos, etcétera, estarán presentes en la obra. Pero, por oposición, también determina cuales de estos elementos no estarán. Es decir, es natural que al elegir que incluir, se observe también una exclusión. La problemática fundamental no es que se excluya (estas decisiones deben ser tomadas para que pueda llegarse a un resultado final), lo que se debe reflexionar es, hasta qué punto, constantemente se están excluyendo las mismas realidades, y a las mismas personas. Mientras que otras experiencias vitales están siendo constantemente representadas en la pantalla grande.

Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible, es decir, aquello que consigue ver del mundo contemporáneo, que es el suyo y que habita con mayor o menor fortuna. La visibilidad no es solo al campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz de ‘imágenes-pantalla’ que organizan la mirada. (Berschand, 2004, p. 5)

De esta manera el cine construye la realidad, no desde lo tangible, sino desde lo pensable, lo asumible y lo aprehensible. Sí, tal como dice la ahora famosa frase, utilizada en tantos manuales de lenguaje inclusivo, aquello que no se nombra no existe, aquello que no se ve, tampoco.

Es por esto por lo que se debe entender “la imagen como una disputa ideológica que pone en juego sistemas de representación que construyen y destruyen valores y verdades, y que visibilizan y ocultan campos y sujetos” (León, 2015:42). Sí el sujeto puede dominar y construir al mundo en el acto de mirar, es decir, puede a través de esto ejercer poder, entonces las imágenes juegan un papel fundamental para la visibilización o invisibilización de las minorías.

Sí las imágenes presentes en las obras fílmicas son creadas por personas posicionadas y subjetivadas desde sus propias experiencias, intereses, dolores y características, la exclusión de ciertos grupos sociales de la producción cinematográfica, esto implica también la invisibilización de sus miradas y perspectiva, una violencia sistemática que además promueve el surgimiento de obras que repiten y perpetúan violencias simbólicas.

Las películas nos han enseñado a ver y también cierta ceguera. Es decir, las imágenes, personajes, contextos, historias, etcétera que se presentan constantemente en las películas que llegan al gran público, definen lo que debe verse, y aquellas que no son representados en la gran pantalla, con su ausencia definen por oposición aquello que no debe verse del mundo. Así, el cine constituye desde sus representaciones y desde sus omisiones, formas de ver, entender y asumir la realidad. En este sentido, la exclusión de ciertas imágenes o problemáticas del cine no significa la desaparición de estas en la realidad social, sino más bien su ocultamiento.

Así, solo una porción de la población tiene acceso a la creación cinematográfica, y las representaciones que estas personas hacen sobre el mundo se convierten, hasta cierto punto, en las ventanas o en las meditaciones (como lo dice Breschand), a través de las cuales el público aprehende el mundo. De esta manera, el cine, desarrollado desde la exclusión y el privilegio, se convierte en un dispositivo de ejercicio del poder.

La mirada desde el privilegio se cierne sobre las minorías y grupos subalternos desde lejos, moviéndose entre la exclusión y el refuerzo de estereotipos. El primer caso se da cuando prevalecen constantemente narrativas enfocadas en problemas o experiencias que poco o nada tienen que ver con sectores de la población que no ostentan privilegio. Ejemplo de esto pueden ser gran parte de las películas navideñas producidas en Hollywood, en las que los problemas económicos de la población no son abordados frecuentemente y en cambio se retrata a personas privilegiadas que están buscando el “verdadero sentido de la navidad” como *Mi pobre angelito* (Columbus, 1990). Un ejemplo mexicano de esto es *Roma* (Cuarón, 2018), obra en la que, aunque se abordan temas históricos del país y problemáticas sociales, el foco principal de estas vivencias está siempre enmarcado desde el privilegio.

El refuerzo de estereotipos, en cambio se presenta cuando se abordan personajes que sí pueden considerarse subalternos (se visibiliza a minorías o a personas que habitan el margen), pero sus funciones narrativas son mínimas, y su presencia y



acciones están limitadas a reforzar estereotipos que promueven la construcción de limitantes respecto a lo que estas personas pueden ser, pensar o hacer. Un ejemplo clásico de esto es la persona de *Tizoc* (Rodríguez, 1957), obra en la que las acciones del protagonista continuamente refuerzan un lugar social de inferioridad sustentado en su origen y raza. O más recientemente la película *Nuevo orden* (Franco, 2020), en la que personas precarizadas y de un estrato social bajo son retratadas como violentas, salvajes y vengativas.

Sobre el tema, Minh ha (1989) comenta que

Una conversación de 'nosotros' con 'nosotros' sobre 'ellos' es una conversación en la cual 'ellos' están silenciados. 'Ellos' siempre están al otro lado de la colina, desnudos y mudos, apenas presentes en su ausencia" (p. 67).

### 3.3 La falsa democratización de los medios

Durante las últimas décadas los avances tecnológicos, especialmente aquellos vinculados a la era digital han permitido que las herramientas y procesos necesarios para la producción audiovisual en general, y específicamente el cine, se hayan abaratado. Por lo cual pareciera que ahora "todos" pueden hacer cine. Sin embargo, las dificultades que enfrentan las personas pertenecientes a minorías no privilegiadas no pueden verse sólo como de carácter económico, el entramado de retos que deben superar para crear y dar a conocer obras filmicas es mucho más complejo, es de carácter estructural.

Si bien es cierto que los medios de producción son mucho más asequibles que antes (ahora se pueden hacer video de calidad media y alta con dispositivos móviles, incluyendo la edición final), para que las obras tengan la calidad mínima para ser competitivas en el mercado, o en circuitos culturales, se requieren materiales más costosos. Por otro lado, aunque efectivamente muchas más personas están filmando películas, incluso desde márgenes y espacios subalternos, una vez concluidas las obras, difícilmente las personas encargadas cuentan con el conocimiento, los contactos y los recursos económicos necesarios para lograr que esas películas sean exhibidas al gran público, por lo cual permanecen excluidas de los circuitos culturales, artísticos y comerciales, y no logran una salida real hacia la audiencia. Es decir, así como estas personas tienen voz e intentan constantemente levantarla, pero no son escuchadas, las obras cinematográficas que con grandes esfuerzos desarrollan, no logran ser vistas.

Así, la producción cinematográfica, y con ella las representaciones de los sujetos subalternos que el cine retrata están sistemáticamente mediados por el privilegio. De tal suerte que gran parte de las películas que llegan a los festivales de cine más importantes, y a los teatros comerciales, priman miradas desde el privilegio, que refuerzan perspectivas del mundo desde sus experiencias e intereses.

Además, una realizadora o realizador elige tocar temas que abordan a sujetos subalternos, dado que retratan estas realidades desde afuera, usualmente no toman en cuenta las perspectivas de los involucrados, permitiendo que primen los valores estéticos, o expectativas personales, sobre la búsqueda de representaciones dignificantes o transformadoras. En estos casos, los sujetos subalternos se ven como herramientas para hacer las obras, no como seres complejos. Es decir, los personajes pertenecientes a grupos vulnerables o a minorías se convierten solo en objetos a través de los cuales el director o directora puede narrar la historia que desea contar.

Este tipo de cine, al cual Pritch (2017) define como Cine de autor “sobre” se caracteriza por producir obras cuyo foco central es la figura del artista/autor, que utiliza la realidad a la que retrata para consolidar una mirada estética personal, sin preocuparse necesariamente por las repercusiones políticas de su discurso, ni por generar un diálogo con realidades.

Esto último es particularmente importante pues implica la cosificación de las personas pertenecientes a estos grupos, y da lugar a problemáticas como el llamado “cine de porno-miseria”, películas que buscan retratar la pobreza extrema, o situaciones sociales graves, pero lo hacen desde el morbo, resaltando lo sórdido de estas circunstancias incluso a costas de la dignidad de las personas retratadas.

En otros casos estas miradas desde el privilegio no buscan generar obras autorales, ni reconocimiento a nivel artístico o estético, sino que tienen por objetivo la ganancia económica. A este tipo de obras Pritch (2017) las clasifica como Cine industrial “sobre”, y las identifica como películas comerciales en las que abordan temas vinculados a estos grupos subalternos, pero en las que continúan siendo retratados desde enunciaciones externas, preponderando ante todo la posible ganancia económica que surja a partir del film. Por lo cual tienden a tener discursos más sencillos que el cine de autor.

Este tipo de cine está muy vinculado a la agenda mediática del momento, y sus temas fluctúan dependiendo de las problemáticas sociales que estén más “en moda”, aprovechándose de ellas para generar interés y aumentar el público, pero no por una preocupación real de transformar las cosas. Además en la búsqueda de ser digerible para el gran público, suele darles a las problemáticas tratamientos superficiales y reforzar estereotipos sobre estos grupos sociales.

En este caso, al igual que en el del Cine de autor “sobre” las otredades son solo medios para algo, no son en realidad retratados de una manera digna, ni complejizada, y llevado al extremo, este tipo de propuestas pueden incluso promover discursos de odio sustentados en que estas personas pueden ser potencialmente enemigos del bien estar y orden social.

Vale resaltar que existe la posibilidad de hacer un cine que desde el privilegio, retome realidades diversas a través del diálogo y la equidad. Es decir, realizadores y realizadoras que no sean parte de estos grupos marginales o subalternos puede desarrollar películas que generen retratos dignos de estas realidades aun cuando les sean ajenas, siempre y cuando por encima de los valores estéticos, artísticos, económicos y de la búsqueda del reconocimiento personal, ubiquen siempre al otro.

Este tipo de cine, al que Pritch (2017) define como transculturado, busca entablar diálogos verdaderos con la realidad que están representando o retratando, y construir relaciones humanas, de afectividad, en las que el cine no se sirva del otro, sino que se ponga al servicio del otro. Lo anterior implica escuchar, y pensar -en conjunto, en comunidad- cómo la producción, realización y exhibición, de la obra en cuestión puede ser de beneficio al otro, o a la otra. No desde el paternalismo, sino entendiendo a todos como iguales.

Existen obras cinematográficas, tanto documentales como ficción que se realizan teniendo en cuenta esta premisa, algunos ejemplos son *La vocera* (Kaplan, 2020), película que relata la travesía de Marichuy a través de todo México en búsqueda de firmas para convertirse en candidata a la presidencia en representación de todos los pueblos indígenas del país. Esta película por ejemplo fue proyectada en diversas sedes para la promoción de movimientos sociales a favor de las luchas indígenas, otro caso es la ficción *Sin señas particulares* (Valadéz, 2020), que relata la historia de una mujer que contra todo obstáculo, poniendo su propia vida en riesgo, busca a su hijo, a quien aparentemente grupos criminales desaparecieron, en esta obra el guion fue desarrollado a partir de las entrevistas y diálogo que tuvo la directora con diversas madres buscadoras. En ambos casos las directoras no hacen parte de los grupos minoritarios a los que retratan, pero desarrollan los filmes a partir del diálogo y la escucha.

Aunque existen obras como estas, no es una actitud generalizada en la industria fílmica concebir las historias a partir de lo que el otro ve, siente o necesita, pues para que esto sucediera tendrían que ocurrir transformaciones estructurales que permitieran que de forma sistémica las prioridades al desarrollar un filme cambiaran.

Además de estas películas desarrolladas desde el privilegio, pero que construyan puentes de diálogo y comprensión, es fundamental generar espacio de inclusión directamente en la industria fílmica. Es decir, generar espacios en los que personas pertenecientes a minorías o grupos subalterno puedan hacer cine. Promover la creación fílmica desde los márgenes es fundamental porque no sólo las imágenes u obras finales, sino el proceso mismo de creación, puede ser una herramienta de empoderamiento, visibilización, generación y reconstrucción de la memoria e identidad y dignificación de las comunidades. Además de esto es imperativo articular estrategias que permitan que esas obras lleguen al público, pues la inclusión solo es posible cuando se escucha a los y las otras, sus necesidades y su forma de ver el mundo.

En este caso al igual que en el anterior se requieren transformaciones estructurales que permitan la diversificación de las obras.

### 3.4 Propuestas para la construcción de un cine desde la empatía y la inclusión

Frente a este cine desarrollado desde el privilegio que mira al otro desde lejos, y a las condiciones económicas y sociales que no solo lo hacen posible, sino que lo convierten en regla, pensar en un cine desde la empatía y la inclusión es una forma de rebeldía, es buscar maneras de subvertir una estructura aparentemente inamovible.

Lo primero que se debe hacer es comprender y creer que existe la posibilidad del cambio, a través del surgimiento de nuevas formas de concebir al cine y a la industria fílmica, de una manera más democrática, ética, y sobre todo más centrada en el bien común. Esto es posible ya que los habitus y sistemas sobre los cuales se ha segmentado la desigualdad y la exclusión en el séptimo arte son construcciones sociales, lo cual significa que como sociedad podemos también dismantelados. Para esto es necesario como comenta Santos (2010) reconocer la existencia de conocimientos plurales, todos valiosos en tanto que dan lugar a ver, sentir y comprender al otro. Repensar las condiciones bajo las cuales se debe desarrollar el cine y las razones que motivan su creación.

Es difícil imaginar cómo se puede aportar a una problemática estructural, que se encuentra tan anclada y solidificada en el quehacer cinematográfico, sin embargo existen acciones pequeñas que desde la industria y desde el público se pueden realizar para generar cambios:

Desde la industria es importante realizar audiovisuales con mayor responsabilidad social y atención a las necesidades de todas las personas involucradas en el proceso. Teniendo como principios la equidad, afectividad y la escucha honesta de los demás. Y por supuesto abriendo más espacios para que las minorías y personas pertenecientes a grupos subalternos tomen la batuta, esto puede darse en festivales de cine, cine clubs e incluso en las propias escuelas de cine, permitiendo el acceso a personas de estos grupos.

Como público también hay varias cosas que se pueden hacer, inicialmente ser más selectivos con los contenidos que se consumen, no solo desde sus temáticas, sino también en la medida de lo posibles desde los contextos en los que se realizaron y las personas involucradas, dando prioridad a las películas independientes, y a aquellas realizadas desde espacios de diálogo, como el cine comunitario o el cine de impacto. Sumado a eso acercar a círculos de exhibición alternativos, en los que se pueda acceder a películas con discursos pensados desde espacios diversos.

## 4. CONCLUSIONES

En la industria fílmica la igualdad, la inclusión y la no violencia no deben ser objetivos para alcanzar en el futuro, sino valores que delimiten el actuar cotidiano en el presente. Estos principios deben convertirse en la base sobre la cual se asienta la creación y difusión del cine latinoamericano.

Como sociedad, y desde la academia se ha dado un foco especial al abordaje y análisis de las películas como obras, y de las representaciones de las personas subalternas, mujeres, comunidades indígenas, migrantes, de la comunidad LGBTQ+, etcétera. Pero poco se ha reflexionado sobre hasta qué punto esas representaciones están limitadas, o cuanto menos mediadas por las personas que están detrás de las cámaras y las formas en las que se relacionan entre ellas, con las historias y con los personajes a los que retratan, por lo que esta es una línea de investigación que plantea muchas posibilidades y que puede generar importantes reflexiones respecto a la producción fílmica actual.

El cine ha sido un espacio de ejercicio del poder y exclusión, pero es posible generar un cine que favorezca el bien común, que construya un presente y un futuro desde la inclusión y de diversidad, un cine que dignifique, que promueva el diálogo, que desde la producción y desde las imágenes le diga no a la violencia y construya comunidad, pero es necesario repensar ¿qué nos motiva a hacer cine? y darle la oportunidad a otras miradas, desde otros espacio, para que a través de sus historias, transformen las nuestras.

## REFERENCIAS

- Ardévol, E. y Muntañola, N. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC.
- Bourdieu, P. y Wacquan, L. (2005). *Una invitación a una sociología reflexiva*. Siglo XXI
- Breschand, J., (2004). *El documental: La otra cara del cine*. [Documentary: The other face of cinema.]. Paidós Ibérica
- Breschand, J., (2004). *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cuarón, A. (Director). (2018). *Roma*. [Película]. Esperanto Filmoj, Participant, Pimienta Films.
- Franco, M. (Director). (2020). *Nuevo orden*. [Película]. Les Films d'Ici, Teorema Films.

Iturregui, V., Gaztaka, I. (2021). Alegorías cinematográficas de la conquista de américa. Del apocalipsis de los imperios precolombinos al alba del colonialismo imperial. En *Boletín del museo chileno de arte precolombino*. 2 (1), 151-169 .

Kaplan, L. (Directora). (2020). *La vocera*. [Película]. Alebrije Cine y Video, Olas Altas Producciones, Monstro Films.

Kaplan. A., (2001). *Women and film. Both sides of the camera*. [ Mujeres y cine. A ambos lados de la cámara]. Routledge.

Kotcheff, T. (Director). (1982). *First Blood*. [Rambo]. [Película]. Anabasis N.V., Cinema '84, Elcajo Productions.

León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías d la imagen. Foucault y los estudios visuales. *AKADEMOS*, 1 (1), 32-57.

Metz, C. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine (1968 -1972) volumen II*. Paidós.

Minh-ha, T. (1989). *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. [Mujer, Nativa, Otra. Escribiendo poscolonialidad y feminismo]. University Press.

Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós comunicación.

Pritsch, F. (2017). Cine Documental y subalternidad. Niveles de enunciación y modos documentales. *Cine Documental*. 16 (1), 96-112.

Riefenstahl, L. (Directora). (1935). *Triumph des Willens* [El triunfo de la voluntad] [Película]. Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP.

Rodríguez, I. (Director). (1957). *Tizoc (amor indio)*. [Película]. Producciones Matouk.

Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce Universidad de la República

Siegel, D., (Director). (1956). *Invasion of the body snatchers*. [La invasion de los ladrones de cuerpos]. [Película]. Allied Artists Pictures, Walter Wanger Productions.

Sobrerón, E. (1995). *Un Siglo de Cine*. Cine Memoria.

Valadéz, F. (Directora). (2020). *Sin señas particulares*. [Película]. Avanti Pictures, Corpulena Producciones, EnAgua Cine, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Nephilim Producciones.