



Dignificar el barrio

Cine popular frente al estigma territorial
en el oriente de la Ciudad de México

*Ciudad Universitaria, 8 de marzo de 2017
Seminario de Estudios de la Experiencia Urbana 2017
Ehécatl Cabrera Franco (IIS-UNAM)*

Introducción

- Contexto del estudio: Análisis del papel que tienen los medios masivos de comunicación en la conformación de un imaginario dominante que indica quiénes pueden y de qué forma, usar los espacios urbanos patrimoniales (Cabrera, 2017)
- ¿Es posible hacer frente a las narrativas hegemónicas que intervienen en la producción simbólica del espacio urbano? ¿cómo pueden disputar las clases subalternas la producción de representaciones territoriales?
- Caso de estudio: Proceso de transferencia de medios de realización audiovisual en el Faro de Oriente que desencovó en la conformación de un grupo de realizadores populares de cine documental, denominado “Rupestre”. Proceso con el que el autor se ha relacionado desde hace 8 años.
- Técnicas de investigación: entrevista a profundidad y análisis de obra audiovisual.



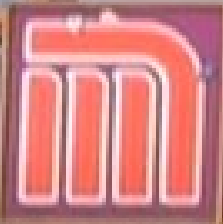
Estigmas territoriales en el oriente de la Ciudad de México

- “los estigmas territoriales asociados con la inseguridad, la delincuencia, y la violencia contribuyen a la construcción de clases peligrosas, en las cuales se transfieren y depositan las ansiedades, temores y tensiones derivadas de una inseguridad social que trasciende con creces la inseguridad civil.” (Saraví, 2008: 105)
- “Las representaciones de los sectores más desfavorecidos son casi siempre espacializadas y su valoración negativa suele traducirse en una patologización de sus espacios (barrios, escuelas, calles, etcétera)” (Bayón, 2015: 142)
- “A través de imágenes simplistas y unilaterales, construidas mediática y políticamente, estos lugares y sus residentes suelen ser criminalizados y demonizados como la encarnación de todos los males y peligros sociales” (Bayón, 2015: 142)
- Aunque la concentración espacial de desventajas ciertamente no es un “invento” de la prensa o los caciques locales, el tratamiento que se hace de éstas y la asociación de la pobreza con todos y los peores males sociales, hacen del lugar una zona prohibida, un área a evitar, un espacio vacío en el mapa mental de los sectores medios y altos, e incluso de los residentes de colonias populares cercanas. (Bayón, 2015: 144)
- Los jóvenes del oriente de la ciudad deben cargar con representaciones estigmatizantes. Pueden acumular múltiples desventajas o vectores discriminatorios: carencia de capitales (económico y cultural), características fenotípicas relacionadas con grupos indígenas, género, edad y lugar de residencia.



Cultura popular urbana y cine

- Distinción analítica entre tres dimensiones de la cultura popular: *cultura popular tradicional* relacionada con las tradiciones populares, producida por el pueblo y para el pueblo; *la cultura popular expropiada* o cultura hecha para las masas con control de los grupos dominantes; y la *cultura popular excorporada* que se refiere a los usos o recepción no pasiva de los productos mediáticos por parte de los grupos populares (Giménez, 2013).
- La producción cinematográfica en México se ha valido de códigos populares (como el melodramático) que le han permitido masificar su consumo (Monsivais, 2006; Obscura, 2012), un caso típico de cultura popular expropiada
- Dentro del campo cinematográfico, que nace como actividad industrial con indiscutible control de los grupos dominantes, aparecen agentes subalternos que producen películas desde la periferia del campo. Fenómeno en el que no sólo se resignifican los contenidos recibidos, sino donde ciertas técnicas de producción y códigos de la alta cultura son reapropiados para generar narraciones desde posiciones subalternas.



ESTACION
SANTA
MARTA



Transferencia de medios audiovisuales

- A finales de los años 70 se dan algunas experiencias de enseñanza alternativa de cine dentro de ciudades mexicanas, que a diferencia de los programas de transferencia de medios en comunidades indígenas, no están dirigidos a las clases populares, sino que al estar abiertos al público en general, algunos jóvenes procedentes de barrios populares encuentran allí espacios formativos (Taller de cinefotografía de Antonio del Rivero en Casa del Lago).
- A finales de los 90, desarrollo de centros culturales en contextos populares, donde el Faro de Oriente se posicionará como modelo replicable.
- A mediados de la primera década del 2000, se genera una experiencia pionera de educación cinematográfica dirigida a sectores populares urbanos, la cual comienza en un espacio institucional, el Faro de Oriente dentro del Taller Libre de Video Documental impartido por jóvenes estudiantes del Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Actualmente el taller de documental es impartido por Santa Martha Visual, joven residente de la Unidad Habitacional Solidaridad de la Delegación Iztapalapa, formado en el propio Faro de Oriente y principal promotor del grupo “Rupestre”.



Documental frente al estigma territorial

- En el caso de la obra fílmica de Santa Martha Visual (SMV) y el grupo “Rupestre”, la búsqueda de la dignificación del barrio es su principal motor creativo:
- “El hecho de vivir en Santa Martha, inmerso en este mundo, me ha enseñado a revalorizar el conocimiento del barrio a través del video, porque en el Oriente también existen profundas raíces culturales. Santa Martha Visual, nace de la necesidad de narrar al barrio y dignificarlo a través del Documental y como diría Bob Marley "Contar la mitad de la historia que no ha sido contada." (SMV)
- Su obra, no sólo busca y representa las raíces culturales territoriales, sino cuestionar y hacer frente a las representaciones estigmatizantes sobre sus habitantes, especialmente los jóvenes.
- Denuncia las condiciones adversas, pero reconoce en diversas historias de jóvenes escritores, periodistas y artistas, que la realidad social en el oriente es más compleja y diversa.
- También cuestionan el modo hegemónico de producción cinematográfica a partir de la crítica a los espacios formativos cinematográficos de élite y la reivindicación de un cine hecho con recursos limitados: "Los documentalistas rupestres no contamos con equipos sofisticados, ni nos presentamos en los mejores festivales de alfombra roja. Aprendemos a mirar con cámaras de cartón, con nuestra formación de vida, con el fuerte deseo de contar historias dignas. Nuestro quehacer documental es una construcción colectiva, donde se hace más con lo menos." (Rupestres)





जा
माथा
VISVAL

™ IX DIGITAL VIDEO CAMERA 52

Consideraciones finales

- SMV y los rupestres poseen una conciencia política-simbólica, conocen el poder representacional del audiovisual, lo critican y construyen narrativas propias.
- Su posición dentro del campo cinematográfico es marginal, a pesar de participar en festivales, programas de becas y exhibir su obra en recintos hegemónicos, no poseen las credenciales ni el capital (económico, cultural y social) suficiente para participar directamente en dicho campo.
- A pesar de que la distribución de sus materiales, y por ende su impacto, no es masivo, sus producciones se articulan a la producción de otros contenidos mediáticos y prácticas artísticas alternativas, como el radio, la fotografía, la gráfica, la danza y la música, lo que hace configurar un frente cultural de creación de narrativas antihegemónicas que tienen como objetivo dignificar el oriente de la ciudad.
- Este caso muestra la necesidad de superar los enfoques de investigación “miserabilistas” que caracterizan a las clases populares como carentes de todo tipo de recurso (incluidos los simbólicos) y con nula capacidad de participación en las pugnas por la construcción de los imaginarios colectivos.



Referencias bibliográficas

- Azuela, A. (2004). El movimiento artístico educativo revolucionario, la forja de un imaginario. *Revista de la Universidad de México*, 6, 77–84.
- Bayón, C (2015). La integración excluyente. Experiencias, discursos y representaciones de la pobreza urbana en México. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.
- Flores, C. Y. (2005). Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'eqchi' de Guatemala. *Liminar Estudios Sociales Humanísticos*, III(2), 7–20.
- _____ (2007). La antropología visual: ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico? *Revista Nueva Antropología*, XX(067), 65–87.
- Giménez, G. (2011). Comunicación, cultura e identidad. reflexiones epistemológicas. *Cultura y representaciones sociales*, 6(11), 109–132.
- _____ (2013). *El retorno de las culturas populares*. México: Seminario “Cultura popular y cultura de masas. Un debate contemporáneo.”
- Gómez Mont, C. (2002). El Desafío de Internet ante la construcción de los usos sociales. El caso de las comunidades indígenas mexicanas. En *Coloquio Panamericano: Industrias Culturales y Diálogo de las Civilizaciones en las Américas*. Montreal.
- Monsiváis, C. (2006). El cine nacional. En *Historia general de México* (pp. 1048–1064). México: El Colegio de México.
- Obscura, S. (2011). La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. *Cultura y representaciones sociales*, Septiembre(11), 159–184.
- Pérez, A. V. (2006). Experiencias juveniles del uso y apropiación del espacio en la ciudad de México. *Anales de Antropología*, 40(I), 193–225.
- Reguillo, R. (2013). #20MX Libertad sí, Criminalización no. *Viaducto Sur*. Obtenido el 26 de enero, 2013, en <http://viaductosur.blogspot.mx/2013/12/20mx-libertad-si-criminalizacion-no.html>
- Rovirosa, J. (1988). Cine documental. *La docencia y el fenómeno fílmico* (pp. 55–58). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1990). *Miradas a la realidad. Volumen I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1992). *Miradas a la realidad. Volumen II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Saraví, Gonzalo. (2008). Mundos aislados: segregación urbana y desigualdad en la ciudad de México. *EURE*, 34(103), 93–110.