

#RVP Realidades Video Políticas: activismo y emancipación de la imagen red



Jorge Ortíz Leroux, Iker Fidalgo Alday,
Olar Zapata y Hernan E. Bula (editores)

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Salvador Vega y León / Rector General

M. en C.Q. Norberto Manjarrez Álvarez / Secretaria General de la Universidad

Unidad Azcapotzalco

Dr. Romualdo López Zárate / Rector de la Unidad Azcapotzalco

Mtro. Abelardo González Aragón / Secretario de Unidad

Dr. Ánibal Figueroa Castrejón / Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtro. Héctor Valerdi Madrigal / Secretaría académica de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Dr. Jorge Ortiz Leroux / Jefe del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

Jorge Ortiz Leroux, Iker Fidalgo Alday, Olar Zapata y Hernan E. Bula / Editores responsables

Evelin Ferrer / Corrección de estilo

Olar Zapata / Diseño editorial; diseño y foto de portada

Nayeli Benhumea / Formación de diseño

Xiomara Enriquez / Colaboradora editorial

Luis Retana / Colaboración en diseño editorial

ISBN: 978-607-28-1019-8



#RVP Realidades Video Políticas: activismo y emancipación de la imagen red, es una publicación editada por el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas. Del. Azcapotzalco 02200, Ciudad de México, Tel: 53 18 91 79 / 53 18 91 80. <http://www.azc.uam.mx/cyad/evaluacion>. Abril de 2017.



Índice

Presentación > 08

#Realidades Video Políticas: Activismo y emancipación de la imagen red. Prólogo.
Iker Fidalgo Alday y Hernan E. Bula > 10

#Reflexión > 17

3x3. Tres miradas, tres contextos.

Gabriela Golder, Fran Ilich, Santiago Barber & Pedro Jiménez > 19

La Videopolítica como transgresión genérica y discursiva. **Jorge Ortiz Leroux** > 47

*El video como herramienta de análisis: la apropiación como estrategia en el discurso
feminista.* **Ana M^a Herrero Cervera** > 55

La cámara como arma. Prácticas audiovisuales, espacios de divergencia y disparos al aire.
Arturo/fito Rodríguez Bornaetxea > 65

Pedagogías de la imagen: memoria y discurso. **Virginia Villaplana Ruiz** > 77

Frente al individualismo, video participativo. **Olar Zapata** > 93

Documental político y cultura disidente. **Carlos Mendoza** > 103

#Creación > 111

Intervenciones audiovisuales en Buenos Aires dentro del proceso de la revuelta de 2001.

Edén Bastida Kullick > 113

Cabanyal Z: Una experiencia de resistencia barrial. **Cabanyal Z** > 121

Documentalistas periféricos: Indicios sobre la realización cinematográfica popular en la Ciudad de México. **Ehécatl Cabrera Franco** > 127

El cine antiamnésico de Patricio Guzmán. **Rubén Dittus** > 137

Memoria de la memoria videográfica. **Pablo Gaytán Santiago** > 147

El registro como resistencia y la ficción como herramienta política. **Left Hand Rotation** > 157

El video como maquinaria de combate político. La labor de registro audiovisual de la Agencia Autónoma de Comunicación – SubVersiones. **Heriberto Paredes** > 167

Documentalistas bolivianas: superficies de emergencia, historia de vida, experiencias y contextos de aproximación al cine documental: del fin de las dictaduras a las hijas del fin del mundo. **Diego A. Salgado Bautista** > 175

ViralMEX, un festival de video colectivo en el marco de las elecciones presidenciales del 2012 en México. **Colectivo Viral Mex** > 187

#AcciónPolítica > 197

Filmar el acontecimiento: cine y 15-M. **Amador Fernández-Savater** > 199

La experiencia de la plaza. **15Mbcn.tv** > 215

Vídeo y empoderamiento: el caso de Cherán K'eri. **Matthieu Jeuland** > 223

La fotografía como acción política: Regeneración Radio y su comunicación antisistémica. **Regeneración Radio** > 233

Artistas Aliados y el Frente Autónomo Audiovisual (Video y producción de imagen durante #YoSoy132). "El video 131 y los 132 mil videos que le siguieron". **Ezequiel Reyes** > 243

Tecnopolítica del #15M: la insurgencia de la multitud conectada. **Javier Toret** > 261

La tragedia del copyright. Fugas al modelo dominante. **ZEMOS98** > 273

Cine sin Autor. Hacia un nuevo modelo social de producción cinematográfica. **Gerardo Tudurí** > 283

Documentalistas periféricos: Indicios sobre la realización cinematográfica popular en la Ciudad de México

Ehécatl Cabrera Franco¹

Este texto pretende analizar el origen y la trayectoria de la producción de cine documental llevada a cabo por un grupo de jóvenes habitantes de la Ciudad de México, situados en posiciones subalternas del espacio social. Su punto de partida es la revisión de la categoría de cultura popular y su relación con prácticas subalternas de realización cinematográfica, discusión inscrita en el ámbito político, ya que cuestiona el control sobre la producción de discursos audiovisuales dentro del campo cinematográfico.

Desde esta perspectiva se hace una revisión general a la génesis de la producción cinematográfica popular en la Ciudad de México, desde los primeros intentos del cine etnográfico, por transferir los medios a los agentes estudiados, hasta llegar al análisis puntual de un grupo de jóvenes cineastas populares, formados en procesos de educación artística alternativa en los centros culturales Faro de Oriente y Central del Pueblo (Ciudad de México). En este trayecto es interesante advertir el proceso de apropiación del medio, como una apuesta autonómica.

Cultura popular y cine

A partir de la década de los años ochenta, en gran parte de los estudios sobre cultura, comenzaron a desdibujarse las divisiones entre las categorías “alta cultura”, “cultura popular” y “cultura de masas” mediante una interpretación que le dio carácter de novedad al fenómeno de hibridación cultural. Al respecto Pablo Alabarces señala que:

[...] una presunta etapa posmoderna de la cultura habría transformado los compartimentos estancos y las colecciones, disolviendo los límites entre lo culto, lo popular y lo masivo, reconvirtiendo toda la cultura en procesos de hibridación. Y se nos ofreció la categoría casi como un fetiche, como la palabra mágica que desplazara el análisis de los objetos —y su necesaria puesta en relación con los cuerpos, las materialidades, las economías que los soportaban o sufrían— por su descripción: no hay más clasificaciones, toda cultura es híbrida, se sentenció (2012:16).

Sin embargo, estos enfoques que alejan del análisis la dimensión simbólica de la lucha de clases, están siendo criticados por estudios que retoman la categoría *cultura popular* como un recurso interpretativo que permite analizar la desigualdad en el plano de los intercambios simbólicos. Desde esta perspectiva es operativa la distinción analítica entre “alta cultura” y “cultura popular”, categorías que deben ser operadas desde una perspectiva relacional, tal como lo señala Gilberto Giménez al definir la “cultura popular” como:

[...] las configuraciones y procesos simbólicos que tienen por soporte a las clases subalternas de la sociedad, producidos (o reelaborados) en interacción constante —de carácter antagónico, adaptativo o transaccional— con la (alta) cultura de las clases dominantes (o con

la cultura mediática controlada por las mismas), y que en sus dimensiones más expresivas se caracterizan por la accesibilidad y transparencia de sus códigos (Giménez, 2013).

A partir de aquí es posible establecer, para el caso de los contextos urbanos contemporáneos, la existencia de la dimensión popular de la cultura, que debe ser entendida desde la posición subalterna de los agentes dentro del espacio social (clase social) y el conjunto de códigos comunes a dicha clase, a partir de los cuales son significados y generados tanto productos culturales como las prácticas cotidianas.

Asimismo, Gilberto Giménez señala que para realizar un análisis crítico sobre cultura popular (de forma particular en contextos metropolitanos), será necesario establecer sus diferentes dimensiones analíticas, que el autor establece como, la *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).

Estas tres dimensiones de la cultura popular coexisten de manera intensa en los contextos urbanos contemporáneos, donde la tendencia de consumo mediático global no puede ser generalizada a todas las posiciones sociales, y donde tampoco existen culturas populares tradicionales puras o al margen de cualquier contacto con los contenidos producidos por las industrias culturales.

Desde este esquema interpretativo podemos señalar que, desde sus inicios, 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.

A la par de la producción cinematográfica para audiencias masivas, se encuentra un subcampo de realización desde la alta cultura, el cual, a pesar de no generar la mayor cantidad de ingresos en taquilla, es el más valorado por los agentes (críticos) e instituciones legitimadoras del campo (Academia Mexicana de Cinematografía). Las películas producidas desde esta posición del campo cinematográfico generalmente son exhibidas en circuitos más restringidos (cinetecas, museos y cineclubes) y pueden categorizarse como productos culturales pertenecientes a la "alta cultura".

Pero también, como un fenómeno de manifestación reciente, se encuentran prácticas donde el control de la producción está en manos de los grupos subalternos, las cuales pueden categorizarse en cierto sentido como expresiones con mayor vinculación a la cultura popular tradicional (contenidos hechos por el pueblo y para el pueblo), tal es el caso del cine documental que será analizado en este trabajo.

Si bien generalmente las prácticas populares tradicionales son expropiadas por la cultura dominante, lo singular del caso analizado es que se observa un esquema inverso, en el que, 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.

Génesis de la producción popular de cine

A pesar de su poco reconocimiento dentro del campo cinematográfico y académico, las ciencias sociales han contribuido a la consolidación del cine como práctica artística, y es el documental el género donde han tenido mayor influencia (Delgado, 1999). En este sentido, encontramos a la antropología como la disciplina que ha recurrido con mayor frecuencia a la producción de filmes de no ficción como recursos de registro e interpretación de prácticas culturales, o como medios de divulgación de resultados (Grau Rebollo, 2002).

A lo largo de los reajustes epistemológicos que han tenido las ciencias sociales encontramos las reflexiones en torno al problema de la representación del Otro, que ha sido utilizada como mecanismo de control colonialista y que incluso en nuestros días se sigue reproduciendo en los enfoques folclórico, exótico, romántico y conservacionista de grupos originarios y subalternos (Flores, 2007).

Como respuesta a este problema existen experiencias conducidas por antropólogos y cineastas, que han intentado transferir los medios de producción de contenidos audiovisuales a las clases populares de la sociedad. Tal es el caso de las experiencias de producción de video indígena que tienen un impulso importante a partir de la década de los años ochenta en América Latina, como el proyecto "Video en las Aldeas" en Brasil y en México el Programa de Transferencia de Medios del Instituto Nacional Indigenista (Flores, 2005), al respecto Carmen Gómez Mont señala que dicho programa

[...] estableció tres centros de video indígena en México entre 1985 y 1998: Oaxaca, Morelia y San Carlos (Sonora). Estos centros se caracterizaron por convertirse en escuelas de formación para videastas indígenas formándolos en la lógica de edición y post-producción de sus materiales (Gómez Mont, 2002:5).

Sin embargo, a pesar de que los contextos urbanos concentran la mayor población de habitantes pertenecientes a las clases subalternas desde varias décadas atrás, las experiencias de transferencia de medios audiovisuales en las ciudades mexicanas han ocurrido de forma aislada e intermitente dentro de procesos formativos alternativos que tienen cabida en centros culturales desde finales de los años setenta.

Estas experiencias formativas tienen como principal precedente los procesos de educación artística popular detonados con la Revolución Mexicana, y potenciados durante la reconstrucción nacional postrevolucionaria con la implementación de las Escuelas al Aire Libre y los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana durante la década de los años veinte (Azuela, 2004).

Pero debido a la juventud de la disciplina cinematográfica, dichos programas de educación artística popular no incluyeron la enseñanza del cine que, por el contrario, como parte de la autonomización del campo cinematográfico, pasó de ser desarrollada desde la *praxis* durante sus primeras cinco décadas de evolución, hasta su alta profesionalización dentro de las escuelas de cine, las cuales se constituyeron como los principales accesos restringidos al campo.

Es así como se observa un movimiento doble respecto a la formación de cineastas en México a partir de los años setenta; por un lado, un aumento de especialización del ámbito de realización fílmica que requirió de un acceso altamente selectivo a la educación

cinematográfica formal y, por otro, el aumento en la producción audiovisual por parte de individuos ajenos al campo cinematográfico, pero en la mayoría de los casos vecinos a él (artes visuales, periodistas, científicos sociales), debido al desarrollo de herramientas tecnológicas de mayor accesibilidad económica, con lo cual se producían contenidos audiovisuales que difícilmente tuvieron cabida dentro del campo cinematográfico dominante.

En este contexto se encuentran a finales de los años setenta 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. Tal es el caso del taller de cinefotografía impartido por Antonio del Rivero de 1979 a 1981 en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a partir del cual se gestó el documental *La Aurora*:

En la Casa del Lago en el tiempo en que estuve como maestro de cine y fotografía, conocí a uno de estos muchachos. A partir de una idea que a nivel temático tenía uno de estos jóvenes de Nezahualcóyotl, empezamos a considerar la posibilidad de hacer un *film* documental sobre los aspectos que a ellos les interesaban. Este proyecto se viene desarrollando en esta comunidad desde 1980, pero logré concretarlo en el 82 con la participación de un grupo más o menos representativo de lo que era la colonia Aurora, un barrio de Nezahualcóyotl. Con ellos trabajé no solamente la investigación participativa, sino la puesta en escena. Gustavo, el que fue alumno mío en la Casa del Lago, se integró como mi asistente (Entrevista con Antonio del Rivero en Rovirosa, 1992:46).

Éste fue uno de los precedentes de los procesos de formación cinematográfica alternativa que posteriormente se desarrollarían en la Ciudad de México, los cuales tendrán dos principales detonantes contextuales, la implementación de las políticas neoliberales a nivel nacional, y la primera elección del Jefe de Gobierno por parte de los habitantes de la Ciudad de México en 1997, que aunados al vertiginoso desarrollo de tecnologías para la captura y reproducción de video digital de alta resolución, permiten comprender el surgimiento de experiencias pedagógicas audiovisuales alternas a los espacios formales.

Durante este periodo se observa que, por un lado, el nuevo gobierno de la ciudad comienza a implementar políticas culturales que intentan incluir a sectores sociales antes relegados, pero con un férreo control institucional, como es el caso del desarrollo de centros culturales en contextos populares, donde el Faro de Oriente se posicionará como modelo a seguir. Y por otro, se encuentra el desmantelamiento de los grandes programas culturales estatales a nivel nacional, actividad que comienza a recaer en mayor medida en Asociaciones Civiles y Organizaciones No Gubernamentales (ONG) que surgen con mayor velocidad a partir de la década de los años ochenta.

A partir de este giro en la ruta de las políticas culturales en la Ciudad de México, en la primera década del siglo XXI se encuentra una de las primeras experiencias de educación cinematográfica dirigida a sectores populares urbanos, la cual comienza en un espacio institucional, el Faro de Oriente² dentro del Taller Libre de Video Documental dirigido por Iria Gómez y Juan Pablo Gómez, dos jóvenes cineastas formados en el Centro de Capacitación Cinematográfica, una de las principales escuelas formales de cine del país. Experiencia pionera dentro del ámbito cinematográfico de transferencia de saberes pertenecientes a la alta cultura en un contexto urbano popular.

Documentalistas periféricos

En el año 2008 un grupo de artistas y gestores culturales, quienes en su mayoría habían participado como talleristas en el Faro de Oriente, forman, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, el Centro de Artes Libres Central del Pueblo,³ el cual hereda parte del modelo pedagógico del Faro, pero se constituye con mayor horizontalidad organizativa debido a su relativa independencia respecto al control gubernamental.

En este centro cultural se articula un grupo de jóvenes documentalistas populares, formados en el Faro de Oriente y la Central del Pueblo entre los años 2007 a 2009 y que, mediante un programa de apoyo a la producción de cortometrajes organizado con motivo de los festejos del Centenario de la Revolución y el Bicentenario de la Independencia, en los años 2009 y 2010 culminan su formación y consolidan su obra fílmica.

A partir de esta experiencia Francisco Lobato, José Luis Morones, Javier Sánchez, Edgar Olguín y Ehécatl Cabrera forman a principios del año 2012 la Red de Cineastas Populares FREECCIÓN,⁴ a la cual se suman posteriormente Claudia Hernández, Niktehá Cabrera y Julio Godefroy. La filmografía del grupo está formada por más de 20 cortometrajes documentales que abordan principalmente las líneas temáticas de *movimientos sociales, género, vida cotidiana, ciudad y juventud*, trabajos que han accedido a los principales espacios y foros de exhibición del género documental a nivel nacional y muestras fílmicas en el extranjero.

Una de las características que le da unidad a la producción del grupo, es que en gran parte de sus películas existe una postura crítica respecto a las temáticas tratadas. Ya sea de forma explícita para el caso de los documentales que retratan la cotidianidad de activistas sociales (*Esto no es una elegía* de Edgar Olguín o *Diablero* de Francisco Lobato), o mediante una voluntad de hacer frente a las representaciones producidas desde los medios masivos de comunicación (*La tierra encarcelada* de José Luis Morones o *Vagonero* de Javier Sánchez), sus obras tratan de generar discursos contrarios a los contenidos hegemónicos.

Asimismo, gran parte de los relatos audiovisuales del grupo son enunciados desde una posición interior, es notoria la cercanía o familiaridad con los personajes (*Desde la tercera cuerda* de José Luis Morones, *El rudo* de Julio Godefroy o *Lucha Mujer Lucha* de Claudia Hernández) y los espacios (*Las partes nobles de la ciudad* de José Luis Morones o *Espacio vacío* de Ehécatl Cabrera).

Pero a pesar de que sus producciones han llegado a entrar en varios espacios propios del campo hegemónico cinematográfico, la posición de estos cineastas es marginal. No cuentan con las credenciales que les permitan el acceso pleno al campo (certificados de una formación formal cinematográfica), lo que podría traducirse en una dedicación exclusiva a la realización cinematográfica, al respecto Javier Sánchez señala que: [...] por falta de apoyos económicos muchos proyectos se quedan a medias, en mi opinión, no se necesita mucho dinero para hacer documentales, pero tampoco se puede vivir de eso (entrevista a Javier Sánchez).

Realidad que también es vivida por los cineastas "formales", pero en el caso de los cineastas populares el fenómeno se amplifica, ya que, con el actual auge del género documental, los esquemas industriales de la producción fílmica de ficción ahora son adoptados para la realización de documentales, generando complicados protocolos de acceso a financiamientos públicos, para los que ya existen agentes profesionalizados para su obtención.⁵

Otro obstáculo importante es la distribución de sus películas, un grave problema originado por las políticas de libre mercado que es sufrido por toda la producción fílmica del país, pero que se intensifica para el género documental, y más si éste es producido al margen de las instituciones.

En este contexto los integrantes de FREEcción tienen que sortear múltiples dificultades para producir sus películas, ya que, a pesar de tener un fuerte interés en dedicarse exclusivamente a la realización fílmica, las condiciones hacen que deban dedicarse a diversas actividades que les permitan su sustento económico.

A partir de esta circunstancia puede identificarse una de las características de la cultura popular tradicional, la no especialización del practicante a una sola actividad, de la misma forma que un músico tradicional se dedica al trabajo agrícola, los jóvenes analizados se dedican a diversas actividades a la par de la producción de cine de no ficción.

Asimismo, han adoptado un modo de transmisión de conocimientos alternativo, sin remuneración imparten talleres de documental en la Central del Pueblo, el Faro de Oriente y han colaborado con diversos colectivos independientes en procesos de educación artística popular. Fenómeno que muestra su intención por ampliar los márgenes del campo cinematográfico.

Articulaciones conflictivas en lucha por los imaginarios

La trayectoria seguida en este trabajo muestra la valía de la categoría de cultura popular como recurso teórico que permite distinguir la dimensión simbólica de la desigualdad social. Desde esta posición fue posible hacer un recorrido general sobre los procesos de educación cinematográfica popular en la Ciudad de México, los cuales, a diferencia de la enseñanza de otras disciplinas artísticas, son de aparición muy reciente y están fuertemente vinculados tanto a las políticas culturales contemporáneas, como al desarrollo tecnológico audiovisual.

Así se llegó al análisis específico de la Red de cineastas independientes FREEcción, un grupo de jóvenes documentalistas ubicados en los márgenes del campo cinematográfico, quienes además de pasar por las profundas dificultades por las que pasa la producción fílmica en México, deben enfrentarse a los obstáculos de estar situados en los márgenes del campo. Sin embargo, este alejamiento permite la producción de narrativas fílmicas singulares, que a pesar de carecer de ciertos aspectos técnicos (no poseen complejos diseños sonoros o sutiles movimientos de cámara posibilitados por estabilizadores y grúas), la posición subalterna desde donde son producidos permite que sus discursos tengan un carácter horizontal, que generen representaciones dialógicas con sus pares.

Pero es importante señalar que, si bien todo el grupo está situado en la periferia del campo cinematográfico, no todos pertenecen a las clases populares, por lo que no se puede hablar de una homogeneidad total en el contenido de sus discursos ni en los esquemas de producción.

A pesar de esto, en el caso de FREEcción, al igual que múltiples colectivos de periodistas, artistas, artesanos y realizadores audiovisuales en México y Latinoamérica, se observa una articulación entre modos enunciativos propios de la alta cultura (lenguaje cinematográfico) con contenidos populares, sofisticadas herramientas técnicas (cámaras, micrófonos y

computadoras) que son puestas a la escucha de voces oprimidas, colaboración entre agentes poseedores de capitales económicos disímboles pero con ideales compartidos.

Una compleja y a menudo conflictiva articulación fundada en un interés común, producir relatos que se contrapongan a los producidos por los grandes consorcios mediáticos, una efectiva y ya puesta en marcha *lucha por los imaginarios*,⁶ en la que imágenes, canciones y narraciones son producidas con un interés político, hacer, ver y sentir por fuera de los marcos dominantes.

Notas

(1) Investigador y documentalista. Estudiante del Programa de Maestría en Urbanismo de la UNAM e integrante de la Red de Cineastas Independientes FREEcción.

(2) Sobre el modelo pedagógico del Faro de Oriente, Ana Virginia Pérez señala que “el Faro, como escuela de artes y oficios, es un centro de producción artística, donde se adquieren conocimientos y destrezas bajo la idea del taller como espacio central para la formación y el trabajo, donde aprendices y talleristas comparten opiniones y conocimientos”. (Pérez, 2006:2010).

(3) Sobre el perfil de este centro cultural consultar <<http://centraldelpueblo.org>>, y Morales y Gómez, (2010).

(4) Sobre el perfil del grupo y su obra filmica consultar el sitio <web: <http://freccion.com>>.

(5) La figura de productor es un ejemplo de ello, ya que cada vez adquiere mayor importancia dentro del proceso de realización de documentales como gestor y procurador de fondos.

(6) Idea planteada por la #LaRedAccion 132 y retomada por Rosana Reguillo (2013) en su artículo “#20MX Libertad sí, Criminalización no”.

Referencias bibliográficas

Alabarces, P. (2012). “Transculturas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas”, en *Cultura y representaciones sociales*, año 7(13).

Azuela, A. (2004). “El movimiento artístico educativo revolucionario, la forja de un imaginario”, en *Revista de la Universidad de México*, 6.

Delgado, M. (1999). “Cine”, en Buxó, M. J. I. y Miguel, J. (Coords.). *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video y televisión*. Barcelona, Proyecto A Ediciones.

Flores, C. Y. (2005). “Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q’eqchi’ de Guatemala”, en *Liminar Estudios Sociales Humanísticos*, III(2).

_____ (2007). “La antropología visual: ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico?”, en *Revista Nueva Antropología*, XX(067).

Giménez, G. (2011). "Comunicación, cultura e identidad. reflexiones epistemológicas", en *Cultura y representaciones sociales*, 6(11).

_____ (2013). "El retorno de las culturas populares", en *México: Seminario "Cultura popular y cultura de masas. Un debate contemporáneo"*.

Grau Rebollo, J. (2002). *Antropología audiovisual*. Barcelona, Bellaterra.

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.

Henley, P. (2001). "Cine etnográfico: tecnología práctica y teoría antropológica", en *Desacatos*, invierno (8).

Monsiváis, C. (2006). "El cine nacional", en *Historia general de México*. México, El Colegio de México.

Morales, T. y A. Gómez, (2010). "Central del Pueblo", en J. Toscano (Ed.), *6to Foro de Arte Público*. México, Bukspeis.

Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Obscura, S. (2011). "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano", en *Cultura y representaciones sociales*, Septiembre (11).

Pérez, A. V. (2006). "Experiencias juveniles del uso y apropiación del espacio en la ciudad de México", en *Anales de Antropología*, 40(1).

Reguillo, R. (2013). "#20MX Libertad sí, Criminalización no". *Viaducto Sur*. Obtenido el 26 de enero, 2013. Disponible en <<http://viaductosur.blogspot.mx/2013/12/20mx-libertad-si-criminalizacion-no.html>>.

Rovirosa, J. (1988). "Cine documental", en *La docencia y el fenómeno fílmico*. México, UNAM.

_____ (1990). *Miradas a la realidad*, vol. I. México, UNAM.

_____ (1992). *Miradas a la realidad*, vol. II. México, UNAM.

Referencias filmográficas

Cabrera, E. (2011). *Espacio vacío*. México, Missing Films.

Godefroy, J. (2009). *El rudo*. España, Julio Godefroy.

Hernández, C. (2009). *Lucha mujer, lucha*. México, Claudia Hernández.

Lobato, F. (2011). *Diablero*. México, Zakte Films.

Morones, J. L. (2009). *Desde la tercera cuerda*. México, Santa Martha Visual.

_____ (2010). *La tierra encarcelada*. México, Santa Martha Visual.

_____ (2012). *Las partes nobles de la ciudad (serie)*. México, Santa Martha Visual.

Olguín, E. (2010). *Esto no es una elegía*. México, Neta Producciones.

Sánchez, J. (2010). *Vagonero*. México, Aiwey Films.