

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

CINEFILIA Y ACCIÓN CULTURAL. ACERCA DE LA POSIBILIDAD DEL TRABAJO CON LA CULTURA

Proyecto de investigación-intervención

TRABAJO RECEPCIONAL
que para obtener el título de
LICENCIADA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA:
IMANI NAILA ARRIAGA ALTAMIRANO

DIRECTOR
LIC. CARLOS HUGO PEREZMURPHY MEJÍA

Ciudad de México, septiembre de 2024.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 7
I. GESTIÓN Y PROMOCIÓN CULTURAL	p. 12
I.1 Una breve revisión crítica de las diversas definiciones	p. 20
I.2 Antecedentes históricos de la Gestión y Promoción Cultural	p. 24
I.3 Objetivos de la Gestión y Promoción Cultural	p. 26
I.4 Herramientas de la Gestoría y Promoción Cultural	p. 27
I.5 Funciones, objetivos de los perfiles del y la gestora y el y la promotora cultural	p. 29
II. ACCIÓN CULTURAL	p. 34
II.1 Camino hacia la Acción Cultural	p. 38
II.2 Contexto de la Acción Cultural	p. 45
II.3 Relaciones de la Acción Cultural con las nociones <i>cultura, educación y política</i> .	p. 48
II.4 Objetivos de la Acción Cultural	p. 55
II.5 Acción social y herramientas de la Acción Cultural	p. 57
II.6 Metodologías posibles. <i>Experiencia profunda de los sentidos</i>	p. 65
III. CINEFILIA Y ACCIÓN CULTURAL	p. 72
III.1 La cultura cinematográfica de la cinefilia	p. 73
III.2 Cinéfilas y cinéfilos en la dimensión espectral	p. 78

III. 2.1 Prácticas desescolarizadas de la cinefilia: <i>posiciones, disposiciones y tomas de posición</i>	p. 81
III. 2.2 Prácticas escolarizadas de la cinefilia: <i>posiciones, disposiciones y tomas de posición</i>	p. 89
III. 3 Vínculos con el objeto cinematográfico	p. 92
III. 4 Espacios del vínculo y prácticas	p. 96
III. 5 Política Cultural Cinematográfica de las y los espectadores	p. 99
IV. ESPACIOS UNIVERSITARIOS DE INVESTIGACIÓN CINEMATOGRÁFICA	p. 103
IV. 1 <i>Principio generador y unificador</i> de prácticas universitarias de la investigación cinematográfica: cinco espacios de articulación de saberes	p. 104
IV. 2 Características y propiedades de los espacios y agentes	p. 108
IV.2.1 Seminario de teoría y análisis cinematográfico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)	p. 109
IV.2.2 Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)	p. 110
IV.2.3 Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE)	p. 112
IV.2.4 Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”	p. 113
IV.2.5 SepaCINE, Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico	p. 114
IV. 3 Espacios dialógicos, argumentativos, reflexivos y de intercambio	p. 115
IV. 4 Observación cultural	p. 118
CONCLUSIONES	p. 120
BIBLIOGRAFÍA	p. 125
APÉNDICES	p. 129

IN MEMORIAM

María Enriqueta Arciniega Ramírez

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por su amor, acompañamiento y por darme todo lo necesario para el viaje. A mi padre por su cariño y apoyo y hermano por acompañarme, a los tres por ser parte de mí. A mi amiga Sandra, por cuidarme y darme sus hermosas palabras cada vez; a mi amiga Natalia por su inteligencia para ver lo que yo no podía ver, aún y cuando hoy hemos tomado caminos distintos; y, a mi amiga Dalia por estar, por su empatía, por compartir y por su amistad. A mis amigos Monserrat Acuña y Víctor Arriaga, por compartir, su diálogo, sus ánimos y su abrazo. A mis compañeras y compañeros, y amigas y amigos, del *Seminario de Imágenes e Imaginaciones de la Cultura*, cuyas valiosas ideas de dieron piso firme y sensatez para continuar, gracias: Rafael Peralta, Eduardo Ledesma, Arturo Montoya, Alejandra Medero, Gandhi Monter, Jorge Aguas, Karla Constantino. Su abrazo es una fortuna. A mi amiga Dulce, que me extendió su mano. A Yessica Diego, por su empatía, su dedicación, su profesionalismo y su guía. Por aparecer en mi camino de vida y compartir conmigo su sabiduría. A Álvaro Altamirano, Argel Altamirano, Edgar Altamirano y Bricio Altamirano, por su constante apoyo y creencia en todo lo que hago. A Marcela García y Mónica García, por su abrazo y apoyo.

A Juan Antonio Laviada cuya pasión contagiosa, curiosidad y ternura me guiaron en mi primera vida académica, también por su hermosa amistad. A Iván que me acompañó toda la universidad, a pesar de vernos hoy en dos caminos distintos. A César por darme la clave *Lee y escribe. Inclusive cuando no estás segura de por y para qué, lee y escribe* y los hermosos diálogos que construimos.

Este proceso ha sido acompañado, escuchado y cuidado por muchas personas, a las que quisiera agradecer enormemente cada palabra, y con las que construí este diálogo. A Carlos Perezmurphy, cuyos cuestionamientos, aportaciones, perspectivas y pensamientos, me dieron piso firme para trazar mis proyectos. A Rafael A. Gómez Choreño, por su invaluable amistad, por cada palabra de aliento, cada diálogo y por compartir conmigo la pasión del cine. A Mariela Oliva que acompaña este proceso con sus aportaciones y asertividades. A Cecilia Iglesias que se une a este proceso para construir más y mejores diálogos.

Agradecimientos especiales para el Dr. Aliber Escobar por sus oportunas ideas. A la Dra. Raquel Gutiérrez por su tiempo y valiosas palabras. Al Lic. José Miguel Rentería por su testimonio e ideas vitales. A la Dra. Mariana Martínez por su apoyo, palabras y guía. Al Doctorando Juan Alberto Apodaca, cuyas

experiencias motivaron mucho este proceso. Y finalmente, al Dr. Lauro Zavala por compartir su conocimiento conmigo.

INTRODUCCIÓN

En esta tesis defenderé que la cinefilia es un tipo de acción cultural que posibilita el cambio de reglas a otras prácticas y direcciones, de nuestros cuerpos y de nuestros saberes, para vincularnos con las estructuras sociales, económicas, e históricas –por mencionar algunas– de las que somos parte. Se trata así, de una forma de trabajo colectivo, donde el disfrute y las lecturas del mundo se abren en proyecciones futuras, de otras acciones, que cambien estados y modos. En la cinefilia se encuentran posibilidades de trabajo dirigido en reciprocidad constante, pues es el momento en donde se viven experiencias que tendrán eco en nuestra vidas diarias. Además ocurren simultáneamente, los tres elementos fundamentales de la acción cultural: la *educación*, la *política* y la *cultura*. Por ello, es indispensable tener en consideración que no se puede hablar de una gestión o administración de recursos o de experiencias que una persona puede mandar hacia otra.

Pues para hablar de acción cultural tendríamos que empezar a estimar que en el acto está el principio vital. Que este cuerpo colectivo del que somos parte es indispensable para organizar, trabajar y modificar las formas en las que no estamos bien. Por ello, a lo largo de este texto se estará insistiendo en dos aspectos importantes, por un lado una posición ético política del agente profesional que devenga de la carrera de Arte y Patrimonio Cultural, y por el otro, en poder imaginar una vida digna. Para ello, nos enfocaremos en que una posición es relacional al espacio global de todas las otras posiciones¹, que existe independientemente del agente y que no se pueden ocupar dos posiciones al mismo tiempo. Se trata así de posiciones vividas por una persona y que tienen propiedades respecto de donde se encuentran (sur-norte, alta-baja, etc.). Si pensamos que estas posiciones están dadas, entonces también podemos imaginar cierta rigidez y cierre de las mismas, con respecto a las estructuras sociales, políticas, económicas e históricas pues están establecidas y garantizadas jurídicamente. Con conocimiento de esto, se puede pensar que una persona que se asuma profesional tiene que tener claro estas características y nombrar su posición para trabajar. Pues se trata de un poder de actuar en consecuencia, y además, en sintonía con nuestros sistemas de valores, habilidades, cualidades, sensibilidades y virtudes. Dicho de otra manera, enfocaré la posición ético-política, a las posibilidades de actuar conforme a los poderes culturales, la cuestión es, decidir cuáles queremos, pues al ocuparlas hay que aprender

¹ P. Bourdieu, “Pensar una posición social” en *Curso de sociología I*, pág. 427.

habilidades y cualidades de la construcción de nuestra propia forma de estar en nuestros contextos, bien de ciudades u otras formas de organización. Será, también, la forma en la que podremos ser agentes ante la enorme producción de discursos políticos y dónde se hallará un sentimiento del derecho a la palabra.

Hilvanado está, que hablemos de *vida digna* y que podamos imaginar que la dignidad está junto a la vida, no sobre ella ni como aditamento o exclusividad. Se trata hoy día, de poder sentir las herramientas y la disponibilidad de reconstruirnos constantemente y sobre todo ante las adversidades. Así como, de sentir que los contextos en los que vivimos son seguros y que las personas que nos rodean no son enemigas. A nombrar, transformar y dirigir nuestras emociones con certeza y sin vergüenza. Y finalmente, a mover nuestros estados de ánimo a situaciones que se presenten alcanzables y gozar de los frutos. Dicho de otra manera, que hemos encontrado las formas de expandirnos para conseguir las herramientas que necesitamos para andar.

Una vez trazadas estas dos líneas de pensamiento, se puede asumir que hay ciertos modos de ver que no van a permitir la exploración de otros modos y que, por lo tanto, el esfuerzo radicaré en reconocerles, para cambiarlos por otros. Uno de ellos, por ejemplo, radica en pensar que nuestro conocimiento –y en gran medida como conocemos– tiene la cualidad de ser comprensivo e íntimo y que éste tiene gran validez en su contingencia. Que este conocimiento, nos ha enseñado a vivir y que con él, actuamos en el mundo.

Por ende, se enfocarán todos los esfuerzos de este texto a pensar en estos procesos, mediante la acción cultural, y en especial, a la magnitud cinematográfica, para que se otorguen otras oportunidades de disfrute, dirección y actuación. Se vuelve necesario señalar que, los paradigmas dominantes se encuentran lejos de estas imaginaciones, y en un momento determinado, sin funcionar para echar a andar los nuevos proyectos. En este sentido, las tesis propuestas en el paradigma emergente², como parte del marco teórico permiten identificar la superación de dicotomías epistemológicas, prestigios escolarizados, reflexiones condescendientes, así como, las relativas a la desescolarización donde el conocimiento no es mercancía, se recupera el ejercicio de la libertad y se permite el acceso a cosas, lugares, procesos, acontecimientos y datos. Además, de pensar en que nuestra praxis, reflexión y acción están en constante cambio.

²Vid. páginas 5 y 36.

A lo largo de este texto, se podrá observar que esta forma de trabajo con la cultura se ha enfocado desde la articulación de varios puntos de vista sociológicos, pedagógicos y estéticos, de diversos autores, que en su conjunto respondieron a la experiencia de la acción cultural. Dentro de este texto se pueden encontrar los trabajos de Carlos Yáñez, Rafael Morales, Alfonso Hernández Barba, Víctor Vich, Rubens Bayardo en el área de Gestión y Promoción Cultural. Desde la sociología, Peter Berger, Thomas Luckman y Luciano Gallino. Retomando e hilvanando las lecturas de Rubens Bayardo, José Mariscal Orozco y Adolfo Sánchez Barba, presentaron un interesante antecedente de la Acción Cultural, mientras que Paulo Freire, Pierre Bourdieu, Thomas Luckman, Peter Berger, Agnes Heller y Boaventura de Sousa Santos, configuraron como se va a entender la Acción Cultural. Manuel Vázquez, Luis Alonso García, Jean-Louis Comolli y Roger Koza, en la dimensión cinéfila aportarán perspectivas interesantes para entenderla. Finalmente, Iván Illich para hablar de desescolarización y escolarización, el autor Jacques Rancière y Ana María Rosas Mantecón serán con quienes pensemos la última parte.

A continuación, detallaré la estructura de la tesis. Fue elaborada con base al proceso de investigación, es decir, a los cuatro grandes aspectos que había que abordar para hablar de cada elemento constitutivo, con base a sus historicidades, definiciones, herramientas, funciones y metodologías. Consecuentemente, y al hacer conciencia de que la Gestión y Promoción Cultural definen sus labores de acuerdo a la noción de cultura que más embone en los intereses, ya sea de contextos o bien, de grupos pequeños de personas que ostentan poder económico, político y social, se podrá prever que ésto, marcó considerablemente el camino a seguir. Mientras tanto, también habría que considerar que si bien no comencé desde cero, esta propuesta la sembré y creció en múltiples direcciones. Esto último, se convierte más en una petición para seguir creciendo.

El objetivo general de esta tesis recae así en la cinefilia, como un tipo de acción cultural que posibilita otras formas de trabajo con la cultura. y para ello se encontró un camino dado en el análisis crítico de las nociones de *gestión y promoción cultural* que abarcan sus antecedentes, definiciones, herramientas, objetivos y perfiles. Para continuar con un conjunto de propuestas teórico-metodológicas de lo que se puede entender como acción cultural. Sin dejar de lado sus antecedentes, objetivos, metodologías y herramientas. Y así pensar en la cinefilia como un espacio de conocimiento que tiene en su estructura los tres elementos de la acción cultural: cultura, educación y política.

En este sentido, y para abordar el primer capítulo se pretende analizar las definiciones, objetivos y herramientas de la gestión y promoción cultural, de manera crítica que contribuya a la redirección de esta profesión denominada Arte y Patrimonio Cultural. El primer capítulo será descrito desde la enunciación *nosotros* pues desde esta escritura se asume que hay una comunidad de estudiantes que siguen pensando temáticas y sobre todo problemáticas de esta área del conocimiento. Por lo tanto, este capítulo recoge una revisión de las definiciones encontradas en la literatura, y misma que presentó la posibilidad de revisar los antecedentes históricos de la Gestión y Promoción Cultural. Pues, pretendo reconocer los objetivos por los que ha ido transitando cada una de las especialidades en el siguiente apartado. De la misma manera, y con mayor dedicación describir y definir las herramientas de la Gestión y Promoción Cultural pues me permitirá señalar las funciones de los perfiles. De esta totalidad dedicada a los estudios de gestoría y promoción cultural, me interesa extraer los puntos en común, y las herramientas que pueden convivir con la Acción Cultural. Así como, compartir con mi comunidad estudiantil estas visiones sobre lo que estudiamos.

En el segundo capítulo, el objetivo es proponer a la Acción Cultural como una perspectiva más en sintonía con el trabajo humanístico y social de nuestro colegio y universidad. Pensarla como una propuesta teórica-metodológica cuyas líneas de trabajo abren discusiones, proyectos, imaginaciones, sentidos y aprendizajes de nuestro actuar en los espacios de trabajo que se elijan. Nuevamente, narro estas posibilidades desde el *nosotros* que me permite abrazar a la comunidad a la que pertenezco y que constantemente está movilizando sus saberes. Dentro de este capitulado, se encuentran las ideas que alimentan y definen la Acción Cultural como una posibilidad de trabajo con la cultural. Así mismo, se nombran los aspectos contextuales, políticos, económicos, sociales y culturales a ser considerados para actuar conforme a esta perspectiva. Es de especial interés, conocer qué interacciones, vínculos y representaciones se encuentran entre las nociones de *cultura*, *educación* y *política*, pues dan estructura y cauce a esta acción.

Otros aspectos importantes de este capítulo, es la puntualización de los objetivos que pueden ser parte, así como, qué herramientas son importantes para retomar del capítulo uno y traerlas a este. Finalmente, es importante saber que hay una serie de metodologías posibles, y las que en este texto propongo son la *experiencia profunda de los sentidos* y el *análisis sociológico*. Será importante, que localice las razones y las formas en las que se puedan aplicar en una Acción Cultural.

Para el tercer capítulo, y escrito en femenino y en primera persona –pues me otorga contingencia e imaginación para pensar a mujeres cineastas, espectadoras y agentes– la atención la dirijo a la identificación de la cinefilia como un tipo de Acción Cultural, que está estructurada con los elementos previsto en el capítulo anterior –*cultura, educación y política*–, entonces se hace necesario, describir la cultura cinematográfica de la cinefilia y el reconocimiento de la dimensión espectral. Además, puntualizar qué prácticas están siendo germinadas en la escolarización y la desescolarización, mismas que no se deben perder de vista. Esto, me permitirá hacer el análisis desde la propuesta de Pierre Bourdieu, reconociendo las *posiciones, disposiciones y tomas de posición* de ambas perspectivas. De la misma manera, me es fundamental reconocer los vínculos entre agentes y objetos filmicos, así como los espacios en donde se llevan a cabo estos vínculos y prácticas. Finalmente, enfocaré la atención en la identificación y descripción de las políticas culturales en relación a las espectadoras y espectadores en la Ciudad de México.

Para finalizar este texto, en el cuarto capítulo, podrán verse desenvueltos los detalles y las observaciones del proceso aplicado en la investigación de los espacios universitarios de investigación cinematográfica en México. Podemos adelantar, que llevé a cabo una serie de entrevistas a agentes de cada espacio universitario, pues de los diez –que hasta la fecha de 2020– que se encontraron, tomé cinco: en la Ciudad de México, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), la Universidad Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); en Puebla, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP); y, como caso excepcional el Foro de Análisis Cinematográfico (FACINE) en Tijuana.

El reconocimiento y descripción de los principios generadores y unificadores de las prácticas universitarias donde se articulan saberes sobre la cinematografía, tiene como objetivo analizar cómo se lleva a cabo cada uno de los espacios. Lo cual me permitirá cerrar, con la enunciación de las observaciones culturales a partir de los seminarios y el foro estudiados.

CAPÍTULO I

GESTIÓN Y PROMOCIÓN CULTURAL

A partir de inquietudes, intereses y cuestionamientos que fueron germinando esta investigación durante los estudios realizados en la Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural, en el presente capítulo se dará cuenta de la información obtenida sobre los distintos enfoques teóricos de la Gestión y Promoción Cultural, abordados en la carrera. Por lo cual, daremos³ un breve repaso por las diversas definiciones que se le han otorgado a esta práctica y enfatizaremos los enfoques de los cuales han surgido las mismas en el contexto de un Estado neoliberal en México, pues estos enfoques han determinado la praxis de esta profesión. Continuaremos con una vista panorámica de los antecedentes históricos de la gestión y la promoción cultural, para así poder identificar los verbos que definen y transmiten sus diversos objetivos, así como las herramientas con las que cuentan. Hacia el término de este capítulo, detallaremos las funciones y objetivos de los perfiles que han sido determinantes para este campo. Cabe destacar que este apartado corresponde a un período de investigación sobre las propuestas teóricas que nos competen, y por lo tanto, dar cuenta de los resultados del mismo. En este texto, transmitiremos las perspectivas con las que se ha elaborado este saber profesionalizado, para en un segundo momento, vincularlo a la Acción Cultural en el siguiente capítulo.

Durante la investigación realizada, pudimos observar varios aspectos que exigían explicar, reflexionar y, sobre todo, responder a “lo deseable, lo posible, y lo realizable” de la profesión como lo sugiere Buen Abad Domínguez, siguiendo a Sánchez Vázquez,⁴ para la carrera que decidí hacer parte de mi camino de vida. Partiendo de ello, se localizaron dos enfoques para entender la noción de ‘cultura’, génesis de la mencionada carrera, ya que en ellos se basan intereses gubernamentales, políticos, filosóficos, sociológicos, antropológicos, económicos,

³ A lo largo de este capítulo, buscaré enfatizar que mi escritura parte de la comunidad estudiantil de la carrera de Arte y Patrimonio Cultural, y que las investigaciones que se presentan en este texto dialogan con todas y todos.

⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *apud* en Fernando Buen Abad Domínguez, “Crítica del pensamiento crítico: de lo que se trata es de transformar al mundo”, en *Cronicon. El observatorio Latinoamericano* [en línea], secc. Opinión, 3 de mayo de 2022. Disponible en: <<https://cronicon.net/wp/critica-del-pensamiento-critico-de-lo-que-se-trata-es-de-transformar-al-mundo/>>. [Última consulta: 2 de agosto de 2022.]

etcétera. Y eventualmente otros cuatro enfoques en los que se ha develado esta acción sociocultural, así como observar las tensiones existentes entre estos. Los criterios empleados para distinguir los enfoques, bajo los cuales se forma una visión de gestión y promoción cultural, están relacionados con una noción de ‘cultura’ que, en última instancia, ha sido construida por el Estado o por algún un grupo político específico en oposición a éste. Se observa que en el conjunto de elementos institucionales que distinguen a esta noción, cuando es definida por el Estado, resulta predominante sobre las acciones, prácticas, procesos y los modos que llevan a cabo los integrantes de los diversos grupos sociales, es decir, de la sociedad que somos, ya que no necesariamente atienden nuestras necesidades, deseos y finalidades, sino las conveniencias gubernamentales. Se refiere, por un lado, a una noción que comprende prácticas, procesos, modos y acciones, según la cual se busca construir un tiempo histórico y un espacio social, estructuras sociales, sistemas de valores, relaciones sociales y significaciones; y, por otro lado, se trata de una noción que comprende bienes, servicios y busca un resultado eficaz y eficiente, a partir de la cual se entiende que la cultura es una dimensión más de la sociedad y es, bajo esta premisa, que un gobierno puede llegar a prescindir de la misma. Es clara la participación de instituciones e industrias que *crean*⁵ el bien o producto cultural y que lo *llevan* a la sociedad mediante actividades. En ocasiones, se plantea que estos bienes y servicios deben ser protegidos. En ambos casos, la noción de cultura, se transmite de generación en generación en el grupo social determinado.

Una vez elaborada esta abstracción, podemos comprender mejor la diferencia que se esboza en las aulas universitarias entre las nociones de ‘gestión’ y ‘promoción’: una cosifica y mercantiliza *objetos culturales* y la otra trabaja con *procesos, modos y prácticas*.

Ante mis ojos, no existe tal diferencia, pues todo indica que se trata de asumir una posición ético-política que había que construir y solidificar para actuar en consecuencia. Dicho de otra manera, se trata de una decisión, de reflexionar para qué y para quiénes. Se repetía una y otra vez hasta cosificar la acción sociocultural que nos compete, lo que complicaba cada asignatura y parecía no tener solución.

Si bien podemos hablar de un saber humano, de un hacer, un ver, un buscar, así como de nuestro sistema de valores, de las prácticas y los sentidos comunes, de la creación, los objetivos y

⁵ Coloco las cursivas para enfatizar las acciones características de los diversos enfoques *ver esquema 1*. En lo sucesivo seguiremos poniendo en cursiva otros verbos con la misma finalidad.

las proyecciones de acción, también podemos distinguir las diferentes tipologías de la violencia, de los poderes, las hegemonías, las desigualdades, la coerción, los conflictos, las tensiones entre diversos grupos que habitan en nuestros mundos y podemos entender que hay acciones socioculturales que las observen y actúen en consecuencia. Entendemos, por lo tanto, que se puede hablar de la acción de una agente para transformar o para sostener todas estas prácticas culturales. Por lo tanto, también podemos hablar de la comprensión de estas ideas en un proceso universitario como el que proporciona la Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural y de cómo interviene de manera contundente en la concepción de nuestro ser y hacer profesional, en el marco de acción de la gestión y la promoción cultural.

Ahora bien, se hace necesario localizar los enfoques donde se llevan a cabo estas ideas. Pues, en estos territorios, se pueden agrupar dos órdenes de dos puntos de vista para entender la acción sociocultural de organización y dirección de los modos de vivir en cada uno de los grupos sociales y, por ende, del sistema social con sus respectivos matices y particularidades. En el primer orden, se distinguen así en varios textos la visión proveniente de Europa, primordialmente española e inglesa, cuyos objetivos consisten en la proyección de actividades que transformen o generen un cambio en el análisis de casos, elaborado previamente por una agente cultural. En su actuar hay tres etapas base: el análisis, la planificación y la ejecución de una acción sociocultural. En este orden, podemos encontrar el uso de palabras como “oferta”, “demanda”, “servicio”, “producto” y “consumo”, que abarcan en su totalidad los objetivos, discursos e intereses de quienes operan este tipo de acciones. Hay un mercado para “ofertar” y una “demanda” que cubrir; un “público” con necesidades que satisfacer. En el segundo orden, en otras geografías, encontramos espacios que tienen un sistema de trabajo comunitario de larga vida. Esta vertiente es visible, por ejemplo, en América Latina⁶ y es numerosa en acciones sociales y rica en intereses. También encontramos distintas formas de nombrar este tipo de acción sociocultural; por ejemplo, cuando hablamos de promoción cultural, planificación cultural, animación

⁶ En México, y después de los primeros grupos de maestros conocidos como misioneros, para alfabetizar a la población, el diputado José Gálvez concreta un proyecto cultural denominado *misioneros culturales* que describe como “un cuerpo docente de carácter transitorio que desarrolla una labor educativa en cursos breves para maestros y particulares. El meollo del proyecto consistía en la creencia de que el grupo de misioneros, al trabajar como un cuerpo y discutir sus problemas comunes, podía definir mejor sus metas, organizar su obra y hacer frente a los muchos problemas de los maestros de la comunidad. La riqueza del grupo excedía el limitado esfuerzo individual. Se prescribía fundar las misiones en las regiones pobladas más densamente por familias étnicas, según su importancia, y en el lugar más adecuado, como centro de acción, con escuelas, talleres, campos de cultivo y demás dependencias (BSEP, 1923, 2 (Nos. 5 y 6) (segundo semestre de 1923 y primer semestre de 1924), pp. 599-603)” . Ernesto Meneses Morales, *Tendencias Educativas Oficiales en México. 1991-1934*, p.p. 311-359.

sociocultural, mediación cultural, animación cultural, ingeniería cultural, mercadotecnia cultural (*marketing*),⁷ administración cultural y, finalmente, gestión cultural. Si todas reflejan una acción humana cuyos elementos son la voluntad, responsabilidad, necesidades y deseos de un conjunto de personas que habitan un territorio, así como sus relaciones y hábitos, sentidos comunes, su hacer, su modo de pensar y sentir, entonces los intereses de éstas varían enormemente y eso es lo que las hace nombrarse de diferente manera.

En este sentido, podemos distinguir cuatro grandes enfoques de la gestión y promoción, sin embargo, sabemos que pueden no ser los únicos y se advierte del peligro al generalizar de esta manera las acciones socioculturales. El siguiente esquema nos ayudará a visualizar:

ESQUEMA 1.- Enfoques de la gestión y promoción cultural



En el primero de estos enfoques, *Ámbito Profesional: Activismo, Militancias y Voluntarismo*, podemos distinguir un acto dado en un contexto específico, que tiene como objetivo los modos de vida, de hacer, de estar, de sentir y relacionarse. Se apoya en la *educación*, la cual visualiza como herramienta y se ejerce en la vida diaria; por lo tanto, en el sentido común de los integrantes. Esta *acción cultural* realizada por una o varias personas es, en tanto política, una labor de dirección. Se distingue, por lo tanto, la constancia, decisión, intervención y transformación, así como una lucha por el bien común y la vida digna.

⁷ Pues en algunos contextos no se traduce.

En este sentido, se relaciona con la gestión y promoción por ser una actividad, una actitud racionalizada sujeta a los valores de los agentes. Son cuerpos en un mundo natural cuyos procesos de lucha emergen en el día a día en colectivo; sobre todo como una forma de la llamada “promoción cultural” de la mencionada carrera. Pues las formas culturales son finalidad y su interés está en defender o transformar mediante la lucha constante contra las formas culturales hegemónicas.

En tanto a lo que se conoce como “promoción cultural” en el contexto de la carrera, cabe señalar que hay una inclinación hacia las actividades “sin fines de lucro”; incluso hay una discusión que versa en la aceptación o el rechazo de presupuestos por significar la institucionalización o mercantilización. En este sentido es pertinente puntualizar que, dados los paradigmas, de acuerdo con las nociones de cultura, se visualiza la conversión de la acción sociocultural en mercadotecnia o bien en administración. Además, otras disciplinas —las antes mencionadas— focalizan sus finalidades en otros aspectos, no los que nos competen, como veremos en el siguiente capítulo.

Dentro de las condiciones prácticas de este enfoque, destacan las formas *autogestivas* de diversos grupos sociales, es decir, la organización y dirección de las decisiones que competen a todo el grupo social bajo su magnitud, sin intermediarios y con sus propios recursos. Volveremos a este aspecto más adelante. La organización, como trabajo del grupo social, es fundamental para comprender la necesidad de una postura ético-política de quién acciona bajo este enfoque.

Por otro lado, tenemos el enfoque, *Ámbito Institucional: Estado-Nación, Estados y Naciones*, en el que el *hacer* recae sobre instituciones tanto públicas como privadas, en los Estados-Naciones y gobiernos en turno. Es un saber técnico dentro de los sistemas institucionales y sociales. Busca en su finalidad, resultados eficientes y eficaces después de haber elaborado un *proyecto cultural* en el cual éste está completamente basado. Este saber conoce el ordenamiento de trámites y procesos presupuestales. Desde esta perspectiva, la cultura es un *producto* y en cierto momento se puede elegir entre todas las formas culturales, de acuerdo con los intereses de la *fase apocalíptica del capital*⁸. Se visualizan *servicios*, atenciones, cuidados, adaptaciones a los

⁸ “En esta fase extrema y apocalíptica en la cual rapiñar, desplazar, desarraigar, esclavizar y explotar al máximo son el camino de la acumulación, esto es, la meta que orienta el proyecto histórico del capital, es crucialmente instrumental reducir la empatía humana y entrenar a las personas para que consigan ejecutar, tolerar y convivir con actos de crueldad cotidianos.” R. Segato, *La guerra contra las mujeres*. p. 99.

contextos, valores, normas y relaciones sociales. En otras palabras, una forma autoritaria y hegemónica necesaria para hablar de institución.

Como lo apunta el Dr. Bayardo:

La gestión cultural fue presentada, entonces, por los gobiernos como un instrumento idóneo para acceder a financiamientos más diversificados, asegurar la rentabilidad de las iniciativas artísticas, promover los mercados culturales y asignar racional y virtuosamente los recursos escasos en el sector [...] Sus objetivos eran conservar las fuentes de empleo, sostener entidades y prácticas valoradas, mantener la vitalidad artístico-cultural, así como apuntalar el sentido de carreras y vidas dedicadas al área, cuando de la noche a la mañana se las declaró prescindibles.⁹

Tal sería el caso de la práctica en los espacios llamados Museos, cuyo curso nos permite visualizar estos servicios y bienes que son presentados a espectadoras y espectadores, y el cual está enmarcado en una institución. Es pertinente recordar el caso del Centro de la Imagen, situado frente a la Ciudadela, en la Ciudad de México. El museo tenía que “salir” y “acercar” su objeto artístico a la comunidad aledaña de comerciantes, pues estos no se interesaban en dicha manifestación artística dentro del museo. Aquí una de las discusiones giró en torno a *llevar*, algunas veces nombrada como manifestación, otras como expresión artística o producto.

Se preguntaban las gestoras: ¿Cómo salir? ¿Por qué les interesaría? ¿Qué les interesa en realidad? ¿Qué medios de difusión se deben emplear? Y la conclusión de la Mtra. Cintia Garcilazo, gestora a cargo y en turno, radicó en “salir” del recinto con actividades y programas de *vinculación comunitaria*. Es importante señalar que, en algunas discusiones que este enfoque desarrolla, se incluye el derecho y la democratización de la cultura¹⁰ como parte de las opciones que tienen los y las agentes para relacionarse con otras y otros.

Otro ejemplo, en el caso de la CDMX, son sus programas gubernamentales y las actividades culturales que no tienen costo, aunque el acceso a un museo sí. El empleo de medios digitales son los elementos que constantemente se reiteran para exigir y vivir el *derecho* a la cultura bajo este enfoque. Aquí otro elemento de la acción sociocultural: la posibilidad de vivir

⁹ Rubens Bayardo, “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”, en Carlos Yañez, *Praxis de la gestión cultural*, pp. 17-32.

¹⁰ La *democratización de la cultura* es uno de los paradigmas que diferencia Néstor García Canclini, en Políticas Culturales, donde sus principales agentes son los Estados e instituciones culturales, su principal modo de organización de la relación política-cultura es la difusión y popularización de la alta cultura y sus concepciones y objetivos son obtener el acceso igualitario de todas las personas y grupos al disfrute de los bienes culturales. Néstor García Canclini, *Políticas Culturales y crisis de desarrollo*, p.27.

un derecho. Si volvemos al caso del Centro de la Imagen, la gestora se preguntó; ¿Cómo se vive un derecho? ¿Para quién hay derechos? ¿Quién verá este derecho?

El tercer enfoque denominado *Ámbito Educativo*, radica en una discusión interesante y de largo aliento. Pues si ha existido esta forma de acción sociocultural para organizar y distribuir los sentidos en las diferentes comunidades, ¿por qué habría de ser profesionalizado? Insertarse en el campo laboral en el contexto de la *fase apocalíptica del capital*, requería tal esfuerzo. Buscar el reconocimiento y la legitimidad de un Estado, una institución y de uno o varios grupos sociales, trajo consigo la mecanización de estas acciones socioculturales. Bajo la premisa del *uso* y el *desuso* de la cultura, se crearon múltiples formaciones profesionales en España y América Latina. Se retomaron metodologías de trabajo, normas, cartas, convenciones, se discierne entre lo que es *cultural* y lo que no lo es. Se encuentra un placer en la representación de los objetos obtenidos y lo que estos conllevan en los sistemas sociales y culturales. Dicho de otra manera, se continúan los intereses hegemónicos en tanto relaciones de dominio, coerción y violencia; es una manera de ver el mundo.

Por ejemplo, actuar en el espacio de la Secretaría de Hacienda en su “área de servicios educativos”, permitió a los miembros de dicha institución implementar un diplomado que tenía en su currículo temáticas relacionadas al patrimonio, las manifestaciones artísticas, la educación y, sobre todo, proporcionar las herramientas para ser una *guía* en un Museo. De 2008 a 2012, la experiencia obtenida permitió vislumbrar cómo y quiénes se profesionalizaban mediante este diploma. Agentes culturales que tenían cinco o diez años *guiando* espectadoras y espectadores por los pasillos de estos museos y documentando cada visita; así como personas que gustaban de las manifestaciones artísticas plásticas y que habían cultivado su técnica enseñando a niños de manera voluntaria. Eventualmente, se convirtió en un diplomado de cinco ediciones (hasta 2019) titulado “Diplomado de Gestión Cultural, Ocio y Educación Patrimonial”,¹¹ abordando otras líneas de trabajo de la llamada “gestión”. Podemos nombrar también las licenciaturas que hoy día funcionan en diversas instituciones universitarias en México, como la Universidad del Claustro de Sor Juana, cuya licenciatura es en Estudios y Gestión de la Cultura; o la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, que cuenta con la Licenciatura en Edición

¹¹ Hacienda es Patrimonio Cultural (3 de diciembre de 2019), “Inauguración 5º Diplomado de Gestión Cultural, Ocio y Educación Patrimonial” [YouTube]. México, Ciudad de México, Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, viernes 29 de noviembre de 2019. Disponible en: <<https://youtu.be/q2Cl5BXUVZE>>. [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2022.]

y Gestión de la Cultura; así como la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, que contiene la Licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales. Y así como estos, encontraremos otros ejemplos en diversas partes del mundo.

Por último, el enfoque de *Ámbito Profesional: Profesión y Mercado*, íntimamente ligado al anterior. Estos enfoques encuentran matices en los que convergen y hacen un campo de acción sociocultural tensionado e interesante de visualizar. El ser *disciplina* o no llegar a serlo, tener cimientos teóricos de otras disciplinas y ciencias, o bien, buscar la legitimación academicista; ser un saber temático y una praxis política insertada en un contexto neoliberal son parte de estas visualizaciones del enfoque. Si bien es cierto que esta acción sociocultural bajo el enfoque de cultura, visto como un objeto, necesita un campo laboral plausible, también es cierto que hay que observar sobre qué ha germinado éste. Y por qué no, preguntarnos si podemos entendernos en el marco del momento de discusión que atraviesan las ciencias sociales. Como lo señala el sociólogo De Sousa Santos: “La concepción humanística de las ciencias sociales en cuanto agente catalizador de la progresiva fusión de las ciencias naturales y las ciencias sociales coloca a la persona, en cuanto autor y sujeto del mundo, en el centro del conocimiento, pero, al contrario de las humanidades tradicionales, coloca lo que hoy designamos por naturaleza en el centro de la persona. No habrá naturaleza humana, porque toda naturaleza es humana”.¹²

Esto puede, además de otras tantas situaciones, dejarnos ver la importancia de una posición ético-política¹³ de nuestro ser profesional, en relación dialéctica con nuestro ser humano. Repensar los programas de estudio de las diferentes instituciones educativas, impulsar el grupo de profesoras y profesores, investigadoras e investigadores, así como las y los estudiantes que hacen de parte de su vida esta carrera para caminar entre lo deseable, lo posible y realizable de lo que queremos en nuestro actuar profesional.

¹² Boaventura De Sousa Santos, *Una epistemología del sur*, p. 46.

¹³ Me referiré a *posición ético-política* a las posibilidades de actuar conforme a los poderes culturales, sistemas de valores y sobre todo, a la cuestión de decidir cuáles queremos, pues al ocuparlas hay que aprender habilidades y cualidades de la construcción de nuestra propia forma de estar en nuestros contextos, bien de ciudades u otras formas de organización. Será, también, la forma en la que podremos ser agentes ante la enorme producción de discursos políticos y dónde se hallará un sentimiento del derecho a la palabra.

DEFINICIONES DE GESTIÓN Y PROMOCIÓN CULTURAL

Las definiciones localizadas en esta investigación, que se le dan a la Gestoría y Promoción Cultural en los contextos mencionados y los enfoques localizados, son las siguientes:

TABLA 1.- Definiciones y enfoques de la Gestión y Promoción Cultural

AUTORA / AUTOR	DEFINICIÓN	NOTAS
Rafael Morales	La gestión cultural es un hecho radical que regala sentido en el discurrir de la existencia humana. La cultura nos constituye como seres humanos y la gestión cultural da cuenta de ese ser humano que transita el mundo de la vida (<i>Lebenswelt</i>). ¹⁴	<ul style="list-style-type: none"> - Distinción entre naturaleza y cultura. - ¿Qué se está distinguiendo conceptualmente? - Organización del trabajo. - Ingeniería cultural.
	La gestión cultural es el modo como la cultura se organiza y se da fácticamente en un territorio. Por ello hay gestión cultural de tres tipos: cotidiana, que realiza cada persona a lo largo de su vida y de la cual puede ser consciente o inconsciente; comunitaria, que deliberadamente protagoniza y encarna un grupo social específico que da cuenta de su ser en el mundo; y profesional, desempeñada como oficio remunerado por el sector público, privado o tercer sector. ¹⁵	
	La gestión cultural, es decir, el dispositivo —complejo y dinámico— que define la manera de organizar la cultura, interpela a las artes y diferentes expresividades e instituciones culturales de la modernidad, pero también a otras expresividades, formas. ¹⁶	
	[...] la gestión cultural en Europa y América Latina: la formulación de políticas públicas fundadas sobre los paradigmas de democratización de la cultura y la democracia cultural; la implantación del emprendimiento cultural en pequeñas empresas y procesos autónomos; el desarrollo del valor educativo en la diversidad cultural; la vinculación creciente entre patrimonio y turismo cultural; la armonización de marcos legislativos a las recomendaciones de la UNESCO y la Agenda 21 de la cultura; la formación de técnicas y herramientas para elaborar proyectos culturales locales o internacionales; la alianza entre comunicación cultural y economía de la cultura, etc. ¹⁷	

¹⁴ Rafael Morales Astola, “La (buena) praxis de la gestión cultural”, en C. Yañez, *Praxis de la gestión cultural*, pp. 55-70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

	<p>Es decir, hay un compromiso ético y estético ineludible y exigible en el ejercicio de nuestra profesión [...] es que hay gestión cultural en la profesionalidad.¹⁸</p>	
	<p>La gestión clásica, inspirada en paradigmas clásicos de la cultura y las artes —por contraste— definida en un marco de referencialidad masiva en las industrias culturales clásicas, dio un gestor cultural también ya clásico, que ha llegado exhausto a la meta de una etapa que gozó de gran reputación durante la segunda mitad del siglo XX. La gestión cultural fronteriza, surgida a la luz y a las sombras de los paradigmas fronterizos y en confluencia con las industrias culturales fronterizas, ha dado y sigue dando un perfil de profesional que transita entre identidades de todo tipo, entre emergencias de vanguardia y prácticas comunitaristas, entre sectores de diferente naturaleza creativa e industrial, entre modalidades de territorios digitales y analógicos.¹⁹</p>	
	<p>Por otro lado, cohesión y participación, de principio, aceptan las realidades del dentro y del fuera, de lo integrado y lo marginal, como dinámicas que pueden generar una terceridad: la posibilidad en disenso de una cultura diversa y eminentemente crítica. La gestión cultural profesional se debe a una mediación entre las posibilidades, echando mano de la innovación, la efectividad-eficiencia, ejemplaridad y transferibilidad, facilitando la combinación de los diferentes paradigmas clásicos y fronterizos.²⁰</p>	
	<p>En su planteamiento subyace, de algún modo, un paradigma nuevo en el que la cultura se resigna a debilitar su condición de servicio público y empresarial constituyente de lo humano, para ponerse a mano del mundo empresarial como un generador de nuevas oportunidades de competitividad en un contexto global y con la cobertura ética y estética que reporta uno de los dos últimos productos de la ingeniería retórico-cultural: la ciudad creativa.²¹</p>	
<p>Alfonso Hernández Barba</p>	<p>El punto de partida lo podemos situar en la afirmación de que ambos con sus planteamientos, intenciones y acciones, participa o pueden participar en las deseables tareas educativo-culturales que como comunidad y como sociedad nos proponemos.²²</p> <p>[Gestión y Promoción Cultural, en ambas] diseñan y preparan situaciones para que sucedan acciones</p>	<p>La cultura como un proceso y enfoque 1.</p>

¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 66.

²¹ *Ibid.*, p. 68.

²² Alfonso Hernández Barba, *Promoción y gestión cultural: intención y acción*, p. 78.

	culturales, con apoyo en productos culturales ya existentes o contruidos en el mismo acto cultural. ²³	
Carlos Yañez	América Latina tiene una muy importante tradición de prácticas de acción cultural enfocadas al trabajo comunitario: animación sociocultural, promoción cultural y mediación cultural.	La cultura como procesos y entrame de los enfoques 1, 3 y 4.
	La gestión es de larga vida.	
	Existe tensión entre el campo laboral y el académico.	
	Hay un sesgo laboral que se cruza con lo voluntario, activista y militante.	
	Se gesta en el seno del neoliberalismo, experimentando cambios de tipo administrativo y tensiones.	
Víctor Vich	La gestoría cultural es una técnica. Administra proyectos y eventos.	La cultura como objeto y enfoque 2.
Apuntes de clase	Promoción cultural como proceso educativo.	La cultura como proceso y enfoque 1.
	Puede encontrarse: animación cultural, promoción cultural, planificación cultural, administración cultural, ingeniería cultural, gestión cultural.	Distintos enfoques de trabajo sobre la cultura
	Profesionalización no del área en tanto obtener legitimidad y reconocimiento Estatal.	La cultura como objeto y enfoque 2, 3 y 4.
	La promoción cultural se dedica a la identificación de un bien.	La cultura como objeto y enfoque 4.
	-Hacer o generar situaciones de “distinta manera” a como se hacían antes de la intervención. -Basados en respeto. -Hacer y promover transformaciones en grupo. -Eficacia y eficiencia	La cultura como proceso y enfoque 1.
	Promoción que tiene su seno en el grupo social.	La cultura como proceso y enfoque 1.
	Se refiere a sus objetos de estudio y/o finalidades como un mercado de bienes, una administración.	La cultura como objeto y enfoque 2, 3 y 4.

Después del camino recorrido en las aulas de la Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural, se pueden desprender ciertas formas de entender la gestión y promoción cultural. Asimismo, la búsqueda de textos ha proporcionado el cómo hemos entendido esta profesión. Cabe destacar que

²³ *Ibid.*, p. 79.

la presente investigación es el aporte a una discusión teórica y práctica más amplia, pues existen otros actos discursivos sobre este quehacer. Los límites de la misma residen en puntos y reflexiones sobre esta forma de conocimiento que se ha buscado en muchas disciplinas y así encontrar la que hace más digna mi ser profesional para compartirla.

Los elementos que componen la magnitud “gestión y promoción cultural” dentro del contexto discursivo textual seleccionado y dentro de las aulas de la universidad, como lo pudimos observar en el cuadro anterior, tienen bases sólidas en las diversas discusiones y empleos de la noción *cultura*, así como también en las formas de trabajo que tenemos los diversos grupos sociales que participamos y gozamos del organizarnos socialmente. Éstas también se inclinan y posan sus prácticas en el enfoque de la noción *cultura* como un bien o servicio, pues permite pensar un mercado y una articulación con ciertas legislaciones, dentro del Estado-Nación de la *fase apocalíptica del capital*. Las que se conciben fuera de esto comprenden que la educación es su núcleo y, por lo tanto, la disputa entre éstas es la conducción de lo que disponemos.

También podemos observar las tensiones entre las diferentes posturas ético-políticas implicadas en estas definiciones, cómo se entraman los enfoques antes mencionados y lo que podemos llamar producción de eventos y proyectos, como bienes intercambiables. Una gestora podrá concebir un proceso que intercambie eficaz y eficientemente un bien cultural que busca una modificación. Por ejemplo, un taller de artes plásticas que enseñe a la población elegida a fabricar una cámara oscura, donde la temática sea la pobreza y ésta pueda ser retratada y discutida por las y los integrantes.

Entre las múltiples preguntas que surgen en las aulas, en los encuentros con los diferentes textos y las ideas que nos recorren, se encuentra el elemental: *¿para qué?* ¿Para qué se ha profesionalizado una acción sociocultural que tiene la humanidad para organizarse con los sentidos desde que puede hacerlo? De acuerdo con esto, se han visualizado dos posibles respuestas: la primera apunta al *interés*, es decir, sobre la relación con la facultad de desear; y la segunda, en cambio, sobre la *finalidad* o lo que nos es necesario y posible. De la participación de cada persona en la secuencia de actos dirigidos dentro del grupo social, se desprende la motivación de una transformación. Asimismo, se busca la movilización del grupo, se visualizan y enuncian las luchas colectivas para direccionar, focalizando una reflexión y sobre todo la creación de una organización: *¿hacia dónde dirigimos nuestras finalidades e intereses?*

Esta acción está hermanada con la Política que proyecta, da forma a la sociedad, conduce y modela relaciones sociales y trabaja articuladamente en la magnitud sociocultural. En este sentido, también se pueden observar complicaciones, contradicciones y matices al tratar de entender nuestro ser profesional y nuestra teleología. Hay tantas discusiones y metodologías cuya posición ética y política no me hacían sentir cómoda, que dudaba y veía con claridad las contradicciones, cuestionaba las complicaciones y niego que no se pueda constituir un conocimiento sobre lo llamado, hasta ahora, “*gestoría cultural*”, mirando otros mundos posibles. Sin duda, la *fase apocalíptica del capital*, y con el fenómeno inconmensurable que representa una pandemia, se registran otras formas de entender nuestro ser profesional y se tiene que accionar.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA PROMOCIÓN Y GESTIÓN CULTURAL

Dentro de estas definiciones, también podemos observar los antecedentes históricos fundamentales para comprender el surgimiento de estas formas de trabajo con la cultura. Pues es notable como la palabra *administración* se localiza con facilidad, pues ambas, *gestión* y *administración*, presentan la posibilidad de conducir, de hacer y llevar a cabo de manera subordinada. Los surgimientos de los Estados-Nación proporcionaban estas conducciones, además de reconocer la potencia y virtud de la educación.

Se hace visible la distinción entre público y privado, y también una estructura desigual de distribución. A partir de este momento, parece pertinente retomar la discusión sobre la noción *institución*, pues es una noción fundamental para tener en la mira el panorama de la profesionalización de este hacer humano. Podemos distinguir que hablar de “institución” recae en el reconocimiento de valores, normas, conocimientos y aprendizajes, relaciones y sistemas sociales modificables de un grupo social, cuya legitimación es parte de la articulación estatal y de las estructuras sociales. Más aún, como lo detallan Berger y Luckmman en su texto:

La habituación provee un rumbo y la especialización de la actividad que falta en el equipo biológico del hombre aliviando de esa manera la acumulación de tensiones resultante de los impulsos no dirigidos [...] Empíricamente, la parte más importante de la habituación de la actividad humana se desarrolla en la misma medida que su institucionalización [...] La institucionalización aparece cada vez que se da una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores. Dicho de otra forma, toda tipificación de esa clase es una institución.²⁴

²⁴ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, p. 73.

Los comportamientos colectivos que son *hábitos*, son también organizaciones de los problemas sociales concretos, cuya función o servicio son relevantes. Cada vez que observamos acciones modélicas recíprocas de los *hábitos* realizados por diversos tipos de agentes sociales, y existe una continúa repetición de ellos en las generaciones, estamos frente a una *institución*.

Ahora bien, esto sucede de manera definida y regulada por más agentes, desigual y diferenciada. Al observar ciertos hábitos, modos de ser y de estar, la cultura se legitima, más como un *producto* que como un *hábito*, permitiendo financiamientos que beneficiarán a grupos específicos y cerrados. Como lo apunta el Dr. Bayardo en la siguiente cita: “Mientras que ‘edificar la nación’ fue un objetivo prioritario en América Latina, la cultura cumplió funciones de legitimación y de conformación de ciudadanía que la hicieron tributaria de políticas de Estados y gobiernos. Estas daban cuenta de su organización y de su financiamiento a través de los presupuestos y fondos públicos”.²⁵

Esto presenta oportunidades para construir sistemas institucionales y técnicas para el sistema económico, social y político al que pertenecen. El mismo Bayardo, continúa exponiendo cómo la institucionalización de la cultura en América Latina construyó una burocracia que vio emerger expertas y expertos formados en escuelas europeas, y que estos extendían sus conocimientos y proyectos culturales, al mismo tiempo que retomaban conceptos y herramientas de la planeación educativa. Asimismo, se ha apuntado en innumerables ocasiones que esta profesionalización emerge en México con la creación de *misioneros culturales* en 1921, a cargo de José Vasconcelos. Y en el año de 1983 se crea un “Programa de formación y capacitación de promotores culturales”, cuyo fin fue la creación en México del Sistema Nacional de Capacitación Cultural.²⁶ Sin embargo, se apunta que esto es sólo el cimiento de la profesionalización dentro de la noción de cultura, entendida como un objeto, aunque éste es un hacer que ha sido parte del andar humano desde siempre.

²⁵ R. Bayardo, “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”, en *op. cit.*, pp. 17-32.

²⁶ José Luis Mariscal Orozco, *apud* R. Bayardo, “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”, en *op. cit.*, p. 18.

OBJETIVOS DE LA GESTIÓN Y PROMOCIÓN CULTURAL

A continuación, podemos localizar las acciones que conforman los objetivos de la profesión en tanto lo hasta aquí expuesto. En los objetivos que se encuentran en los textos y discusiones, podemos observar una larga lista de verbos y también de acuerdo al paradigma de la noción de cultura con el que se mire. Construir, actuar, dar cuenta de un movimiento social, identificar, movilizar, involucrar, generar, crear, reflexionar, dirigir y conducir: relaciones, procesos, acciones y prácticas socioculturales, modos de vida y tipos de lucha. Esto si entendemos la noción de cultura como procesos, relaciones, acciones y prácticas, cuyos fines están localizados y orientados hacia la implementación de relaciones, proyecciones a futuro, quehaceres de concentración y ejecución, comprensiones y aprehensiones; de acuerdo, por lo menos, con el corpus de esta investigación.

Por otro lado, también se debe tomar en cuenta el administrar, intervenir, servir, preservar, conservar e innovar sobre bienes y servicios culturales. Donde localizamos finalidades en los procesos de administración e intervención en situaciones determinadas, interpretaciones de las problemáticas, trámites y presupuestos que están siendo destinados a dicho quehacer cultural. Así como prejuicios sobre objetos artísticos determinados para tal o cual grupo de personas.

Si partimos de los cuatro enfoques de la gestión y promoción cultural desglosados con anterioridad, podemos delimitar los objetivos con los que trabajan. En el primer caso, ámbito profesional: activismo y militancia cuyo objetivo son los modos de vida, de hacer, de estar, de sentir y relacionarse. Que paradójicamente se concibe en soledad para actuar ante el contexto, aunque su objetivo sea incumbir en las relaciones con las estructuras. En el segundo enfoque, el ámbito institucional, podemos encontrar objetivos continuar con los saberes técnicos mediante la creación de carreras y vidas dedicadas al área, fuentes de empleo, mantener las prácticas denominadas “artístico-culturales” y conservar esta perspectiva. El tercer enfoque, el ámbito académico busca el reconocimiento y la legitimación Estatal, institucional y laboral para las personas que formen la comunidad de gestoría (con mayor énfasis en esta) y promoción cultural. Y por último, el ámbito profesional de mercado, su objetivo está supeditado al espectáculo, entretenimiento para normalizar el consumo de bienes y servicios que ven como cultura.

HERRAMIENTAS DE LA GESTORÍA Y LA PROMOCIÓN CULTURAL

La Gestoría y Promoción Cultural cuenta con dos herramientas fundamentales para desenvolver su práctica. Éstas son herramientas sociales, antropológicas, aunque también se entran en la práctica del Trabajo Social, pues todas ellas pertenecen al campo de la *acción social directa*. La primera de ellas es el *diagnóstico* y su elaboración antecede a las siguientes herramientas. En ésta, además, la postura es obtener la mayor cantidad de información posible para presentar, en sus resultados, la detección de los problemas del grupo social que se estudió y que con ello se encuentre una posible solución. Por lo tanto, “[...] el diagnóstico permite comprender los problemas que plantea la realidad, de tal manera de obtener los conocimientos necesarios para planificar acciones y soluciones viables”.²⁷ Pues, en cierto sentido, se posee con el conocimiento de intervención, interpretación y análisis.

El diagnóstico comprende una tipología acorde con la ciencia bajo la que se realiza, en este caso presentaremos *la participativa*, pues en su elaboración permite compartir saberes y suscitar otros. El diagnóstico participativo: “[...] constituye una oportunidad democrática para que toda la comunidad participe [...] no se limite a actuar como ‘fuente de información’ sino que, por el contrario conozca y participe en la formulación de los objetivos, métodos y en los resultados de la realidad diagnóstica”.²⁸

Por lo tanto, se apunta que este procedimiento requiere de la voz de las y los integrantes del grupo social. Además, se puntualizan una serie de pasos a seguir:

- Primer paso.- Identificar el problema central. Un problema social afecta negativamente las condiciones de vida de una comunidad. [Pueden ser] Carencias que afectan la calidad de vida. Y problemas de vivencia entre los vecinos.
- Segundo paso.- Desarrollo de trabajo sistémico: 1) Construir un equipo de trabajo que conducirá todo el proceso de diagnóstico. 2) Delimitar el área geográfica de la intervención que se va a diagnosticar. 3) Definir los objetivos generales y específicos de la investigación participativa. 4) Definir las técnicas que se usarán para recolectar la información. 5) Establecer un cronograma de trabajo con plazos específicos. 6) Cuantificar, en presupuesto, los costos que significará desarrollar el diagnóstico.
- Tercer paso.- Realizar el diagnóstico. ¿A qué porcentaje de la población afecta el problema? (demanda); ¿en qué situaciones se agudiza el problema?; ¿qué soluciones se han intentado antes?; ¿hay instituciones o fundaciones que se encarguen del problema? (oferta); ¿cuáles son las causas del problema?; ¿cómo saber cuáles son las causas del problema?; ¿qué consecuencias acarrea?; ¿con qué recursos se cuenta para enfrentar el problema?
- Cuarto paso.- Comunicar los resultados a la comunidad. Esto significa planificar actividades de comunicación que den a conocer los resultados del Diagnóstico a la comunidad y que ésta pueda

²⁷ Subsecretaría General de Gobierno, *Elaboración de Diagnósticos Participativos* [PDF], p. 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 4.

comentarlos.²⁹

La segunda herramienta es interesante, pues una vez realizado este diagnóstico, se elabora un plan de trabajo para actuar en consecuencia. En este momento se piensa en un *proyecto cultural*, que podemos definir como un prototipo [una primera prueba / un momento antes del resultado / un esquema general que puede modificarse / un molde de otros ejemplares] que está en constante relación con las necesidades y las proyecciones a futuro del grupo social determinado, o bien, como lo que alude a la representación en perspectiva de una idea o concepto que merece ser transformado. Es también el conjunto de actividades concretas, interrelacionadas y coordinadas entre sí, que se llevan a cabo con el fin de realizar determinados productos o servicios capaces de satisfacer necesidades o resolver problemas.

Y también puede encontrarse como la sucesión de quehaceres y aconteceres cuyo propósito es el de transformar ciertos *insumos* en los resultados que se previeron dentro de los períodos determinados en el diagnóstico. Cuenta con objetivos específicos y tiene que alcanzar los propósitos planteados. Es verdaderamente interesante encontrar el proyecto cultural como un tipo de *acción social* a lo largo de esta investigación, pues de acuerdo a la noción de ‘acción social’ del Diccionario de Sociología escrito por Luciano Gallino, se trata de varios actos en secuencia y cómo una forma de trabajo, dentro de un sistema cultural y que podemos denominar “innovadora o creativa”, pues tiene objetivos relativos a la transformación de alguna modalidad, ya que las y los sujetos son capaces de acción y reacción, reconocen normas y valores, emplean medios y técnicas operativas sobre los que están problematizando y transformando, empleando diversas técnicas y herramientas.

[Los elementos de la acción social] Son todos ellos elementos históricamente condicionales, que cambian de una época a otra, reflejándose en ellos la estructura de las principales relaciones económicas políticas existentes en un determinado estadio de desarrollo de una sociedad dada [...] analizar no solamente sus diversos elementos —el acto de los medios, la situación presente, el objetivo, sino también el contexto en el que el sujeto y sus motivos se han ido formado.³⁰

Las acciones sociales se visualizan como una acción humana que con sus diversas características, como lo apunta la cita anterior, está compuesta de elementos históricos condicionales y relaciones con causas, motivos, sentidos, razones, voluntades, responsabilidades,

²⁹ *Idem.*

³⁰ Luciano Galino, *Diccionario de Sociología*, p. 2.

necesidades y deseos. Aquí se encontró la similitud y parte del proceso histórico del proyecto cultural.

El proyecto cultural tiene una característica que no podemos dejar pasar y también tiene una similitud con la acción social, que es poner en práctica la disponibilidad frente a las y los otros, a sus preguntas y cambios a lo largo del tiempo. Abordaremos mejor este aspecto en el siguiente capítulo.

Se menciona también, que acorde a la noción de cultura como objeto, el trabajo en ferias, festivales, conciertos, concursos, etcétera, se posa sobre el hacer de la gestión y promoción cultural. Algunos de estos, basados en proyectos culturales con o sin diagnósticos, o bien en estimaciones de quienes los accionan, no son consideradas herramientas de la profesión, ni de la acción cultural que nos compete, pues es prioridad, en estos modos de acción social, el intercambio de bienes. Estas son herramientas de mercado; incluso pueden ser consideradas herramientas de socialización y de gestión política. Si bien denotan formas de vida, reglas u otros aspectos culturales, el objetivo dista de la *acción cultural*, pues en ésta no se está pensando en la cultura como un bien intercambiable, como hemos observado; las consecuencias son alarmantes.

FUNCIONES, OBJETIVOS DE LOS PERFILES DEL Y LA GESTORA Y EL Y LA PROMOTORA CULTURAL

Como funciones y objetivos de los perfiles del y la gestora, y el y la promotora, observamos que el actuar dirigido a la realización del fin de la llamada gestión o promoción cultural se encuentra también relacionado con las nociones de cultura antes expuestas. En el primer caso —relativo a las formas de entender—, una serie de actividades enfocadas a la organización del grupo social, por lo tanto, a procesos educativos, intervenciones en determinadas situaciones, formulación e interpretación de problemáticas, implementación de relaciones sociales, investigación, proyecciones a futuro, comprensión y aprehensión de diversas prácticas, quehaceres temáticos y contextuales. Por lo que podemos distinguir rasgos del *Perfil Voluntarista/Activista* que como lo distingue Carlos Yañez:

Como distorsión instrumentalista, el saber que se desglosa es netamente técnico: no va más allá de los procedimientos y metodologías utilizados en la práctica, asumiéndolos como un sistema codificado de estrategias resolutorias. En esta práctica de aplicación de reglas generales, se parte del presupuesto de

que las situaciones problemáticas se caracterizarían por una profunda analogía, lo que posibilitaría la aplicación de un saber general con capacidad de predecir y definir líneas de acción.³¹

Como hemos observado, este perfil permite accionar desde un proyecto cultural para la comunidad y es una praxis que permite tener resoluciones a una problemática determinada. Hay un trabajo constante, dedicado y que se sostiene, en muchas ocasiones, a lo largo de los años. Por ello es tan cercana a la práctica de la gestión y promoción cultural. Además, en su centro, está la educación como un elemento fundamental.

Para movernos a la siguiente noción, la relativa a la de un bien, un servicio u objeto artístico y/o cultural, sobre la que versa la administración, el trámite, la muy nombrada difusión y vinculadas a instituciones, encontraremos el *Perfil Administrativo*.

Nuevamente Yañez lo detalla en la siguiente cita:

En esta orientación, la gestión cultural está supeditada al espectáculo, el entretenimiento y la diversión; así, bajo diversas formas de intervención, toda creación y recreación cultural se define por el hedonismo que proporciona el consumo de bienes y servicios culturales, asumidos fundamentalmente en los términos restringidos de arte y patrimonio. Esta última perspectiva olvida [o prefiere no ver] el carácter vivo de la cultura, cuyos dinamisismos conducen a la ruptura de lo estable y permanente, además de su innovación y transformación.³²

Éste es quizás el perfil más cercano a las razones, explicaciones y reflexiones que tiene el estudiantado de las diversas universidades, las que podemos escuchar en algunos coloquios, conferencias y encuentros. Pues es la que mayormente implica una tarea de conocimiento de técnicas, prácticas y conducciones (subordinadas como lo hemos visto) de los *públicos*. Por ejemplo, en las aulas universitarias esta noción alude a una gran masa invisible, amorfa y sin agencia. De la cual, se habla constantemente, pues es uno de los objetivos y, más aún, uno de los fines que hay que satisfacer y adoctrinar³³.

Este perfil, “[...] de administrador, implica que un gestor cultural tiene que saber administrar recursos, planificar acciones y resolver problemas burocráticos [...] La gestión

³¹ C. Yañez, “La gestión cultural en América Latina: entre distorsiones y potencialidades”, en *Praxis de la gestión cultural*, p. 35.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ Para aunar a la discusión y desenvolver un poco más la idea, podemos pensar en el ejemplo del cineclub como un espacio, que en principio quiere fortalecer una comunidad. Una persona que lo inicia propone hacer cineclub con películas de la compañía Disney. De esta manera, asegura un poder convocatorio prolífico, sin tomar en cuenta qué gustos se mueven en la comunidad, quiénes son sus espectadoras y espectadores, qué opiniones tienen o qué objetivos tiene como cineclubista. Sin preguntarse y subsecuentemente, se continúa con la idea de sojuzgar a quienes miramos cine o danza, o teatro, o vamos a conciertos.

cultural es un trabajo que implica desarrollar mucha experiencia en la construcción y en la coordinación de redes”.³⁴ Cabe mencionar que mediante este perfil, también se encuentra una fuente de ingresos cuasi segura. Cabría preguntarnos si esa es la razón para participar de este perfil y esta noción de cultura.

El siguiente es el *Perfil Académicista*, es decir, el perfil que busca profesionalizar esta acción sociocultural. No sólo eso, es un punto de partida a todos los caminos posibles para accionar, es una oportunidad³⁵. Sin embargo, podemos observar cómo se gestó en “la competencia profesional del gestor cultural [que] se establece a partir de la capacidad para aplicar lógicas predefinidas por esos otros [campos profesionales] que determinan su validez [o] encarcelamientos cognitivos”;³⁶ por ejemplo, tener un marco teórico imponderable o discusiones sin salida. Las cualidades de este perfil, podrían presentar momentos de discusión y líneas de investigación para las y los estudiantes que formaremos parte de un campo profesional y laboral, así como un campo académico fértil para la gestión y promoción cultural, así como para la investigación.

Hay dos más distinguidas como *identidades*: de Etnógrafa o Etnógrafo y de Curadora o Curador, estas versan sobre la organización y construcción de narrativas, respectivamente. Por un lado, la primera identidad visualiza a una gestora o gestor formado con conocimientos de los temas básicos de las ciencias sociales, así como, una agente que puede elaborar proyectos que den cuenta de la multiculturalidad, relaciones de poder y con una postura firme ante la exotización y esencialización, y cosificación de los nacionalismos.

Por otro lado, la segunda identidad permite que la o el gestor pueda organizar una producción cultural, a manera de narrativas que pueden o no acompañar los objetos de interés, mayormente reconocidos como artísticos. Si observamos con cuidado, estas identidades también se vinculan con las nociones de cultura antes expuestas, y con intereses y posturas ético-políticas afines a tales nociones.

³⁴ Víctor Vich, “¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)”, en C. Yañez, *Praxis de la gestión cultural*, pp. 47-54.

³⁵ “No es suficiente que el pensamiento sea “crítico”, es crucial que sea revolucionario, empezando por “mirar hacia adentro” porque también la ideología de la clase dominante ha sabido ser “crítica”, en el peor sentido, y con ello destructora de la conciencia y la organización, emancipadoras.” Fernando Buen Abad, “La ciencia de la autocrítica” en *Rebelión* [en línea] secc. Opinión, 28 de junio de 2024. Disponible en <<https://rebellion.org/la-ciencia-de-la-autocritica/>>. Última consulta: [23 de julio de 2024]

El espacio que representa una universidad, presenta la posibilidad de ver varios caminos hacia un quehacer profesional hacia futuro. Aquí podemos pensar y trazar diversas líneas de pensamiento, con miras a comprometernos con nuestras luchas, proyecciones organizadas, participantes y transformadoras.

³⁶ C. Yañez, “La gestión cultural en América Latina: entre distorsiones y potencialidades”, en *op. cit.*, p. 37.

Es pertinente mencionar que se reconoce sólo una agencia, la Educativa, que se explica de esta manera: “Lo que conviene resaltar es que dichas acciones culturales pueden ser más fecundas si el promotor o gestor cultural se asume como un agente educador, si se asume como un facilitador de encuentros culturales significativos. Dichas acciones culturales adoptan formatos y tiempos diversos; se apoyan en medios de comunicación presenciales o a distancia; simultáneos o separados en el tiempo”.³⁷

Esta versión del perfil y la función de la *gestora* o el *gestor*, permite visualizar varios caminos por abordar: primeramente reconocer en la educación un elemento importante para el campo, pues permitiría la transformación deseada y la posibilidad de hacer otras tareas, es decir, tener una finalidad; pero también, en segundo lugar, presenta una pedagogía que se convierte en un interés y finalmente en una acción transformadora. Sin embargo, aún se perciben rasgos de las dos nociones de cultura que hemos estado viviendo, una relacionada a pensar la cultura como bien, y la otra como un proceso.

Ahora bien, se hace notar que la política aparece como una función de la gestión, en tanto dirige y organiza las acciones socioculturales, los vínculos entre los seres vivos, las decisiones sobre las prácticas y elementos socioculturales, acuerdos y órdenes sociales. Y en la otra forma de concebir la cultura, se crean nuevos objetos culturales, prácticas y consumos. También se piensa y se reconoce lo local-global en tanto elementos culturales de los procesos de globalización, mismo que podemos observar en las nociones de homogenización, hibridación y resignificación, dentro de cada grupo social.

Es importante destacar que cada una de las funciones encontradas focalizan el interés de la acción sociocultural de la agente y su ser en un grupo social. Se hace notoria la discusión de un agente externo, ajeno, que interviene y otro que es parte y contribuye, y que se vuelve importante para la continuación de los modos o cultura, de acuerdo también a estas nociones de cultura antes expuestas: como bien o como proceso.

Finalmente, dentro de la práctica de esta acción sociocultural, encontramos que:

La praxis de la gestión cultural está sujeta a: quién la hace; para qué entidad y en qué sector trabaja; en qué territorio; con qué contenidos [...] con qué presupuesto; para qué audiencias; en qué entorno [...] en qué dimensiones demográficas y geográficas; al tamaño [...] de la institución o empresa; a la naturaleza [...] del proyecto cultural [...] Son mimbres muy diferentes que pueden mezclarse y

³⁷ A. Hernández Barba, *op. cit.*, p. 79.

transversalizarse, pero que, sin duda, complican cualquier tentativa de condensación formal de un modelo o una visión.³⁸

Igualmente se distinguen los rasgos de las nociones de cultura bajo las cuales se concibe esta profesión. Por lo tanto, y con el mayor énfasis posible, es importante que el autoconocimiento y conocimiento de nosotras y nosotros, de nuestros contextos y de las luchas de las que somos parte y de las que nos rodean; de los espacios que frecuentamos y habitamos nos permita asumir la responsabilidad que implica ser parte de nuestras comunidades, para entonces reflexionar y accionar.

A manera de conclusión, podemos tener claro cómo, qué, quiénes, en qué momentos y para qué se ha transformado en una institución pública y privada esta profesión. Reconocer a las y los agentes que han labrado este camino, saberles parte de ciertos paradigmas e intereses es fundamental para preguntarnos si eso es lo que queremos y si es así es como lo queremos. También, observar con detenimiento cada proceso, técnica y herramienta, pues podemos trabajar con ellas. Así como observar desde fuera y desde dentro estas prácticas para repensarlas, no una, sino todas las veces que sean necesarias. Pues necesitamos, como lo escribe Buen Abad, pensar “la humanidad para sí, y no para el capital” (párr. 2), así cómo pensar que “la vida misma debe ser re-conceptuada sobre la base de la dignidad y de la felicidad que no se alcanzan sólo criticando las condiciones de infelicidad actuales” (párr. 3).

³⁸ R. Morales Astola, “La (buena) praxis de la gestión cultural”, en C. Yañez, en *op. cit.*, pp. 55-70.

CAPÍTULO II

ACCIÓN CULTURAL

En el transcurso de este capítulo, observaremos cómo se ha ido formando la propuesta que ha motivado este trabajo de investigación. En un primer momento, compartiremos lo que se ha entendido por *acción cultural* y cuál es su vínculo con la *gestión y promoción cultural*, para posteriormente conocer el camino que ha sido trazado por muchas personas, desde comunidades hasta investigadoras para hablar de *acción cultural*. Así como los contextos en los que ha brotado, para visualizar con claridad en el que se escribe este texto. De igual manera, veremos qué relaciones existen entre las nociones de cultura, educación y políticas culturales, y reconoceremos algunos de los objetivos posibles para la *acción cultural* en las múltiples articulaciones de éstas.

Al ser “acciones sociales³⁹”, las herramientas de la *gestión y promoción cultural*, constituyen una posibilidad de *acción cultural* fructífera y fértil para actuar en consecuencia, como lo trataremos de dilucidar. Finalmente, conoceremos las metodologías posibles y, a partir de la propuesta de los sociólogos Pierre Bourdieu y Boaventura de Sousa Santos, entramar una posible metodología de trabajo para el tema seleccionado en este texto. Reconoceremos el *Análisis Sociológico* y la *Experiencia Profunda de los Sentidos*⁴⁰ como parte del camino recorrido de esta investigación.

Basándonos en los textos del corpus de esta investigación, podemos iniciar localizando el concepto de *acción cultural* en una reducida cantidad de ellos, y sobretodo (salvo una concepción) encontrarla bajo la concepción de cultura como un proceso, pero también como un modo de vida, de ser y de estar, de relacionarse, de poner en movimiento prácticas y procesos. Además, se reconocen como objetivos de ésta las identificaciones de problemáticas y necesidades, y la permanencia de esta *acción cultural* en el grupo social. Es de nuestro conocimiento que “En América Latina hay una importante tradición de prácticas de acción cultural enfocadas al trabajo comunitario, como la animación sociocultural, la promoción cultural

³⁹ *Vid.* II.5.

⁴⁰ *Vid.* II.6.

y la mediación cultural”,⁴¹ pues como hemos visto, se trata de un hacer, de un trabajo y una labor humana que se visualiza en el sentir común de quienes accionan y pertenecen al grupo social, comunidad o colectividad. Esto ocurre en ese nivel de acción y ha sido parte del andar de quienes formamos esta área del conocimiento humano.

José Luis Mariscal Orozco expone que: “La acción cultural son formas de acción social racional con arreglo a fines de intervención de una situación dada, a partir de la generación o modificación de las condiciones necesarias para que los agentes conciban sus propios objetivos en el ámbito de la cultura”.⁴² Por lo tanto, esta acción se concibe a partir de la ‘razón’ que es una de las facultades y fuentes de representaciones específicas, y que, en relación con las otras dos (imaginación y entendimiento), emergen una o varias posibilidades de palabra. Dicho de otra manera, podemos entender e imaginar que hay otra forma de hacer o de conocer y, por lo tanto, de construirnos un pensamiento que nos ayudará a dialogar y realizar acciones en consecuencia. Tener la habilidad de transformar algo que ya identificamos como un riesgo, por ejemplo. Además, como lo menciona la cita, estar en capacidad de generar o modificar las condiciones de vida, cultura y política, para que otros agentes sociales conciban otros objetivos en su grupo social.

Por añadidura, es una *acción sociocultural* que afecta muchas magnitudes de las personas que integran la misma y que no puede acortar la acción a sólo ciertos rubros. Además, también se trata de establecer una posición ético-política, una responsabilidad para ver el valor plural del mundo y estar a la disponibilidad del rostro de las y los otros, escuchando sus preguntas o temas, que se vuelve fundamental para lograr cualquier transformación o cambio.

El mismo, José Luis Mariscal Orozco continúa:

[...] es una acción social racional con arreglo a fines, en el sentido de que es racionalizada por el agente cultural con miras a obtener ciertos resultados esperados, lo cual implica un reconocimiento de los alcances y límites de la acción cultural. Segundo, su fin no es intervenir directamente sobre el elemento cultural identificado —una danza, una práctica artesanal, etc.—, sino que identifican las problemáticas y necesidades existentes con respecto a ese elemento cultural, caracterizando las condiciones que hacen posible la situación; por ello, la acción cultural privilegia el cambio en las condiciones para la satisfacción de necesidades en el ámbito cultural. Finalmente, todo diseño e implementación de la acción cultural, debe ser consensuado y debe contar con la participación de la comunidad donde se llevará a cabo, no por una actitud “políticamente correcta”, sino por un elemento estratégico para asegurar la pertinencia y continuidad de la acción cultural.⁴³

⁴¹ R. Bayardo, “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”, en *op. cit.*, p. 25.

⁴² José Luis Mariscal Orozco, “Revisión a la promoción de la cultura local”, en C. Yañez, *Praxis de la gestión cultural*, p. 78.

⁴³ *Ibid.*, pp. 78-79.

Esta es una de las cualidades de la *gestión y promoción cultural*, pues en su forma hay una fértil y fuerte actividad de transformación. Como lo refiere el final del párrafo, se concibe como un elemento “estratégico”, o, mejor dicho, diversas habilidades que posibiliten que se desenvuelvan las diversas capacidades de quienes intervienen, para asegurar la permanencia de esta acción cultural. Mariscal propone seis finalidades:

TABLA 2.- Las finalidades de la Acción Cultural según José Luis Mariscal Orozco⁴⁴

FINALIDAD	DESCRIPCIÓN
1. Acceso	Todas aquellas estrategias y actividades que tienen como propósito crear o ampliar el acceso a los bienes y servicios culturales, ya sea como espectador o como participante activo.
2. Generación de conocimiento	Estrategias y actividades que tienen como fin generar conocimiento sobre los elementos culturales, a través de su identificación, análisis documentación o catalogación.
3. Preservación y conservación	Relacionadas con el desarrollo de estrategias y actividades que generen las condiciones para que un bien cultural siga existiendo, evitando, en la medida de lo posible, desgaste, alteraciones o desaparición para que sea disfrutado por las generaciones venideras.
4. Formación	Tiene que ver con el desarrollo de capacidades a través de estrategias y actividades de aprendizaje y socialización de información y aprendizajes.
5. Transformación	Estrategias y actividades que tienen por propósito la transformación de prácticas, bienes y servicios culturales que permitan fortalecer las culturas locales.
6. Innovación	Relacionada con la mejora y generación de nuevas prácticas, bienes y servicios culturales que permitan fortalecer las culturas locales.

Como podemos observar, estas seis finalidades contienen partes de los enfoques establecidos en el primer capítulo y también se entrelazan con las nociones de cultura que hemos reconocido. Si bien, persiste el uso de términos como ‘servicios’ y ‘bienes’, podemos retomar que la educación es fundamental en estas finalidades, así como el trabajo colectivo, organizado y transformador. De la misma manera que, hablar de espectadores y participantes “activos” y “activas”, vinculado a un agencia de las y los participantes de esta acción cultural.

Otra referencia encontrada sobre la *acción cultural* es la de Hernández:

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

De acuerdo a Teixeira Coelho (2000) es el conjunto de procedimientos que involucra recursos humanos y materiales para poner en práctica los objetivos de una determinada política cultural, la cual no es otra cosa que la precaria congruencia entre la intención o el propósito y la acción que se organiza. Con este propósito es necesario considerar la recurrencia de agentes culturales previamente preparados para establecer puentes entre públicos determinados y una obra cultural o artística.⁴⁵

Si bien, podemos distinguir aspectos importantes de esta cita, también podemos observar cómo prevalece nombrar “públicos” a grandes grupos sociales, indefinidos, homogéneos y hegemónicos, inclusive de concebir como único fenómeno cultural la obra artística. Del mismo modo, reconoce como se tropiezan las políticas culturales con los objetivos de la *acción cultural*, pues como hemos observado la cultura se legitima en un proceso estatal, como un objeto intercambiable. Mientras las y los agentes que accionan bajo esta perspectiva consideran un objetivo, las comunidades están en otro proceso. Lo cual visibiliza el distanciamiento entre ambas partes, nuevamente bajo la lógica de mercado oferta-demanda. Aun con diagnósticos en mano, a los que de cualquier forma se les presta poca atención, las y los agentes difieren.

Pero si lo pensamos como Rita Segato lo explica en la siguiente cita, que: “Un pueblo es un proyecto histórico de ser un pueblo en el cambio, la transformación en el fluir del tiempo, un constante abandono de costumbres o préstamo de costumbres nuevas, pero que se ve así mismo en una continuidad histórica”,⁴⁶ podemos hacer este reconocimiento como profesionales y reconocernos como parte de este proyecto histórico en nuestros grupos sociales, cualesquiera que sean estos. Para mirarlos, observarlos y responsabilizarnos en compañía de cada persona. Un proceso arduo, pero fructífero para nosotras y nosotros como profesionales, amplio para discutirlo constantemente y sobre todo para reflexionarlo.

Hasta ahora, se ha observado que la noción ‘acción cultural’ en los discursos textuales seleccionados, abren un camino de posibilidad para pensar otra forma de gestión y promoción cultural. Por ejemplo, su vínculo habita —como lo hemos visto a lo largo de estos dos primeros capítulos— en el ser de una acción social, cultural y política de trabajo, así como en el cómo se hace esta organización. Asimismo, podemos comprender que se puede *ser con* una comunidad, grupo social o colectividad, ya que depende de cómo reconocemos y nombramos nuestras necesidades, deseos y problemáticas. Esta *acción cultural* tiene direcciones muy claras,

⁴⁵ A. Hernández Barba, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁶ Hay Festival ESP (7 de noviembre de 2020), “Q&A Rita Segato- Imagina el mundo” [YouTube]. Perú, Arequipa, Hay Festival Digital, viernes 6 de noviembre de 2020. Disponible en: <<https://youtu.be/q1u1vrIeIN8>>. [Fecha de consulta: 9 de junio de 2022, 12.00 pm.]

planteadas desde el inicio en la proyección de las acciones directas, de las formas de autoconocimiento, de las representaciones y construcciones de múltiples realidades. Finalmente, comprendemos que la educación es un elemento axial en el proceso de este modo de entender la *acción cultural*.

CAMINO HACIA LA ACCIÓN CULTURAL

Para desplegar y analizar los pasos que nos han llevado a pensar de un modo específico la *acción cultural*, había que reconocerles primero como un mapa, es decir, descripciones de las acciones sociales y políticas trazadas, que se han venido develando con los años y, sobre todo, distinguir desde dónde, para quién o quiénes, cómo y porqué se han presentado de esta manera, además reconocer cómo hemos estado inmersas en ésta carrera. Esto con la intención, en un momento posterior, de analizarlos, reflexionar sobre ellos, tratar de integrarlos y decidir. En ese sentido, este texto también puede ser leído como una decisión. Más aún, como pasos que tienen interlocutores propios para hacer única esta experiencia de caminar hacia el desarrollo y puesta en práctica de un modelo específico de *acción cultural*, que ha ido tomando forma con el paso del tiempo. Si bien hemos enumerado y trazado las líneas en las que podemos concebir esta práctica profesional, también ya sabremos cuáles no queremos continuar y cuáles queremos cambiar en su forma.

En un primer momento, parece importante recordar, retomar y reflexionar junto con las palabras de Boaventura de Sousa Santos, acerca de la propuesta del *paradigma emergente*, desde las Epistemologías del Sur, pues estas parten de la propuesta de un paradigma social para la vida digna.⁴⁷ A continuación, detallaremos las cuatro tesis de las que parte:

⁴⁷ O en palabras del mismo autor: “paradigma de un conocimiento prudente [es decir, de quien mira delante de sí y toma todas sus medidas] para una vida decente [es decir, apropiada]” (B. De Sousa Santos, *op.cit.* p. 40).

TABLA 3.- De tesis del paradigma emergente desde las Epistemologías del Sur

TESIS	JUSTIFICACIÓN
<p>1. Todo conocimiento científico natural es científico social</p>	<p>El conocimiento del paradigma emergente tiende así a ser un conocimiento no dualista, un conocimiento que se funda en la superación de las distinciones tan familiares y obvias que hasta hace poco considerábamos insustituibles, tales como la naturaleza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/materia, observador/observado, subjetivo/objetivo, colectivo/individual, animal/persona.⁴⁸</p>
<p>2. Todo conocimiento es local y total</p>	<p>Al contrario de lo que sucede en el paradigma actual, el conocimiento avanza a medida que su objeto se amplía, ampliación que, como en el árbol, procede por la diferenciación y por el esparcimiento y las raíces en busca de nuevas y más variadas interfaces.⁴⁹</p>
<p>3. Todo el conocimiento es autoconocimiento</p>	<p>Parafraseando a Clausewitz, podemos afirmar hoy que el objeto es la continuación del sujeto por otros medios. Por eso, todo el conocimiento científico es autoconocimiento. La ciencia no descubre, crea, y el acto creativo protagonizado por cada científico[a] y por la comunidad científica en su conjunto ha de conocerse íntimamente antes que conozca lo que con él se conoce de lo real.⁵⁰</p>
<p>4. Todo el conocimiento científico busca constituirse en sentido común</p>	<p>El sentido común hace coincidir causa e intención, le subyace una visión del mundo basada en la acción y en el principio de la creatividad y de las responsabilidades individuales. El sentido común es práctico y pragmático: se reproduce filtrado por las trayectorias y las experiencias de vida de un grupo social dado y en esa correspondencia se afirma viable y seguro. El sentido común es transparente y evidente; desconfía la opacidad de los objetivos tecnológicos y del esoterismo del conocimiento en nombre del principio de igualdad de acceso al discurso, a la competencia cognitiva y a las competencias lingüísticas. El sentido común es superficial porque desdeña las estructuras que están más allá de la conciencia, pero, por eso mismo, se eximio en captar la profundidad horizontal de las relaciones conscientes entre personas y entre personas y cosas. El sentido común es indisciplinario y ametódico; no resulta de una práctica específicamente en el suceder cotidiano de la vida. El sentido común acepta lo que existe tal como existe; privilegia la acción que no produzca rupturas significativas en lo real. Por último, el sentido común es retórico y metafórico; no enseña, persuade.⁵¹</p>

Como podemos observar, existen varios elementos que se vinculan con los objetivos y las direcciones vistas en el primer capítulo relativas a la gestión y promoción, así como la apertura a numerosas posibilidades de la *acción cultural*. En un primer momento, y desde nuestra práctica, vale la pena preguntarnos: ¿cuál es la relación entre los sujetos(as) y los objetos? Si como es sugerido por este paradigma, podemos pensarlos como una “continuación” uno del otro por

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

diversos medios o algo “sobre” lo que actuamos.⁵² Pues de antemano sabemos que los objetos son resultados de nuestros procesos individuales y colectivos, transformados por la psique en una relación de vaivén; por lo tanto, asumimos que es dado mediante la sensibilidad⁵³ o capacidad de recibir representaciones cuando somos afectadas por estos objetos⁵⁴. Si esto ocurre en nuestra persona, ¿cómo podríamos ser ajenas? En consecuencia, se nos permite asumir una responsabilidad con las personas con las que trabajamos, con lo que estudiamos, investigamos y con lo que haremos nacer una vez realizadas estas acciones culturales proyectadas. Pues todo conocimiento es *autoconocimiento* y mediante este principio y condición conocemos todo lo *real*.

Aunado a esto, pensar en colocar lo necesario, lo deseable, lo imaginable y lo posible en nuestro centro, para concebir la autoría del conocimiento como una condición precedente para ser autoras y autores del mundo. Es decir, pensar que nuestras necesidades fisiológicas, sociales, de seguridad, de estima, de autorrealización, etcétera son nuestra naturaleza y ésta se puede percibir como lo necesario. En su conjunto, es también sabernos en un conocimiento colectivo.

De igual manera, esta concepción nos permite visualizar con detalle interacciones e intertextualidades de los grupos sociales de conocimiento, organizadas en proyectos. De este modo, considerar que esto es una situación de comunicación, es decir, un momento determinado de intercambio de información entre las personas y, por lo tanto, como lo hace el paradigma, asumirse como un saber analógico, traductor, que transita entre distintos saberes, es decir, como portador y agente de una pluralidad metodológica, así como descriptivo de los elementos localizados y asimilados, y del enriquecimiento de las relaciones con el mundo que habitamos.

Por ende, comprender que se trata de un *saber vivir* con el conocimiento comprensivo e íntimo que nos ha sido compartido por las y los otros. Aunado a esto, también se trata de entender que podemos tematizar u ordenar estos conocimientos para ver crecer uno o varios nuevos

⁵² La diferencia entre *sobre* y *con* es muy importante para el paradigma emergente, pues permite a las investigadoras percibir con superioridad y sin afectación el proceso de investigación. De lo contrario, la preposición *con* permite a quienes investigamos relacionarnos de diversas maneras con el proceso e incluso, así, poder hablar más fácilmente de “acción cultural”.

⁵³ “La capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos se llama *sensibilidad*. Los objetos nos vienen, pues *dados* mediante la sensibilidad y ella es la única que nos suministra *intuiciones*.” I. Kant, “Doctrina trascendental de los elementos. Primera parte. La estética trascendental”, en *Crítica de la razón pura*, p. 61.

⁵⁴ “Por medio del entendimiento, los objetos son, en cambio, *pensados* y de él proceden los *conceptos*. Pero, en definitiva, todo pensar tiene que hacer referencia directa o indirectamente [mediante ciertas características], a intuiciones y, por consiguiente (entre humanos), a la sensibilidad, ya que ningún objeto se nos puede dar de otra forma.” I. Kant, “Doctrina trascendental de los elementos. Primera parte. La estética trascendental”, en *Crítica de la razón pura*, p. 61.

órdenes de acción. Se trata de: “[...] un conocimiento sobre las condiciones de posibilidad. Las condiciones de posibilidad de la acción humana proyectada en un mundo a partir de un espacio-tiempo local”.⁵⁵

Siguiendo esta reflexión, podemos observar detenidamente que cada aspecto mencionado antes, así como las tesis propuestas, son formas de trabajo humano que comparten *gestión y promoción cultural*. Pues estas tesis, además de darnos un marco teórico y varias posibilidades metodológicas, nos dan oportunidad de ser firmes en nuestras decisiones ético-políticas y también posibilitar diversos caminos para un trabajo digno.

A su vez, parece oportuno localizar, ver, analizar, reconocer y reflexionar los fundamentos que deseamos reinventar, apoyándonos en este paradigma. Sin perder de vista que este trabajo no es una gran mezcla sin forma ni límite, pues, para que estos puedan existir, cada investigadora e investigador puede reconocerse en ambos, en la forma y el límite. Por ejemplo, el límite de territorios, grupos sociales, problemáticas, así como las formas que se vayan develando sobre la mesa, las herramientas empleadas que acompañan la investigación.

Para continuar con los pasos de esta caminata compartida, ha sido muy importante la propuesta de Paulo Freire, que estudia la *acción cultural* como una actividad que puede ayudar a los diversos grupos a superar una totalidad⁵⁶ por otra. Por ende, la forma en la que la describe, puede aunar a este camino valiosas perspectivas para este trabajo humano nombrado Acción Cultural. En primera instancia podemos distinguir que la ‘acción’ es en la que consiste la libertad y está involucrada en saber cuáles son las condiciones para que ésta pueda ser ejercida, lo que eventualmente nos conduce a la liberación como resultado. Esta acción libertaria se vuelve una *actividad crítica* y, por lo tanto, también en una *práctica cultural*, que ocurre o se realiza cuando es inducida de un ser hacia otro, y que, al alcanzar una síntesis teórico-práctica, se le permite dejar de ser inducida. Es decir, se germina en una o varias personas basadas en teorías —las cuales, a su vez, contienen objetivos y metodologías— que se movilizan durante un tiempo y

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶ Para Paulo Freire la *totalidad* hace referencia a “el proceso de conocimiento [que] es fundamentalmente un proceso de relación parte-todo. El conocimiento se realiza por la construcción de totalidades progresivamente complejas. Se puede rastrear el proceso del conocimiento de un individuo rastreando las totalidades que él va construyendo. En la medida que tales totalidades son frágiles, la vida cognitiva del sujeto puede ser invadida y transformada en algo diferente de lo que es; en algo otro, alium en algo alineado, robado de sí.” F. Becker, “Epistemología” en *Diccionario. Paulo Freire*. Streck, Danilo R. (Coordinador); Euclides Rendín y Jaime Zitkoski (Organizadores). Lima: CEAAL. 2015. pág. 191. Con miras a la Acción Cultural, este concepto engloba las posturas del autor en relación a la estructura social-histórica, a la circularidad comunicativa, a las lecturas del mundo, y al cuerpo consciente que van a ser intencionados en el mundo natural que vivimos.

llegan a un momento de su proceso en el que se colocan un saber en conjunto, expresado en varios conocimientos recolectados y también esparcidos entre quienes participaron.

Esta síntesis de trabajo teórico y práctico la podemos distinguir en las formas en las que le damos valor, mediante las herramientas, técnicas y metodologías aprendidas —que son un aporte significativo y una parte muy importante de todo el conocimiento que podemos generar en una *acción cultural*— si asumimos que el conocimiento es empírico, práctico, comunal y vivo. Y aquí está el primer punto de cuidado en la *acción cultural*, pues “el buen conocimiento de las técnicas y el respeto por los instrumentos son esenciales para no repetir lo que ya se ha dicho, para producir obras nuevas, y de algún modo únicas, en las que se refleje la personalidad y la inversión emocional del artesano o artesana”.⁵⁷ Cabe destacar que esta novedad y unicidad puede ser entendida como la acción de un momento cultural e históricamente determinado, es decir, en ese momento específico, con esas prácticas, esos saberes y esas personas.

Freire nos presenta, además, que la *acción cultural* puede tener dos formas. La primera de ella, la nombra ‘síntesis cultural’ y la entiende cómo: “[...] el surgimiento de una actividad crítica que permita el desvelamiento de las contradicciones del sistema, ocultas por la funcionalidad del mismo. Criticidad que conduzca a la no integración y a su transformación. Acción que sólo se logra al superar la contradicción ‘sujeto-objeto’ por el surgimiento de sujetos culturalmente sobre [con] la cultura”,⁵⁸ que a su vez tenderá a una acción humanista transformadora. La segunda es nombrada ‘invasión cultural’, que entiende como la forma “a través de la cual los actores invaden culturalmente y, contradiciendo las potencialidades del ser social, penetran en el marco cultural del oprimido, imponiéndole su visión del mundo e inhibiendo su capacidad creadora. Es, en el fondo, la superposición de una visión del mundo sobre otra, donde los unos son autores y los otros objetos de la acción”,⁵⁹ que tenderá a un inmovilismo social, es decir, a la imposibilidad de actuar.

El segundo punto de cuidado en la *acción cultural* se presenta a continuación, y recae en la posibilidad de decisión. Pues si bien puede ser que una *acción cultural* sea errada, también puede hacerse con toda intención de invadir culturalmente a las personas y reproducir las situaciones límite, como las relaciones de poder y las violencias incansablemente.

⁵⁷ B. De Sousa Santos *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur*, p. 214.

⁵⁸ Marcela Gajardo, “Introducción”, en Paulo Freire, *Sobre la acción cultural*, p. 15.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

Aunado a esto, en esta perspectiva, la *acción cultural* tiene un proceso cíclico muy interesante, que observaremos con detalle, pues es relevante para nuestra propuesta. Si bien hemos reconocido que es una acción inducida, que es una guía y que es provocada, reconoceremos que quién la trabaja, como lo puntualiza Freire, siempre son sujetos(as) re-hacedores(as) y que partirán de ellas y ellos hacia otras personas. Estimulando así la acción de mirar-admirar, cuya operación, de acuerdo con este autor, consiste en mirar de dentro y desde dentro, aproximándonos a los temas, y así encontrarnos en la primera parte del ciclo llamada *investigación-acción*, que se entiende como la forma en la que nos pensamos como pueblo y que, a su vez,

[...] el movimiento dialéctico de la acción cultural tiene en la investigación la captación de una realidad histórica para aprehender de ella los temas o ideas. Eventualmente, el proceso se moviliza hacia un diálogo que le permite escindir a quienes actúan sobre los temas generadores localizados durante la investigación. Se entiende que “constituyen un universo de temas que dialécticamente se contradicen y que dan una orientación determinada a la acción.”⁶⁰

Además, también a su vez, “los “temas” se transforman así en las situaciones limitativas que es necesario transformar y que contienen en sí la potencialidad de transformarse en generadores de “acciones de sustitución”⁶¹”. Desde esta perspectiva, más que el tema generador, es la situación límite⁶² el fundamento del “llamado a la libertad”.⁶³ De otra manera, se hace tema cuando se pone como “medio de palabra”, cuando se pone sobre la mesa y lo convertimos en algo que vamos a proyectar hacia delante, para entonces vivir otro momento del ciclo, un momento de creatividad que será percibido, es decir, entendido por los cuerpos involucrados. En este proceso, el conocimiento de las “situaciones límite” —como lo hemos visto— es fundamental, pues aquí estarán presentes las acciones de sustitución y las autorías del mundo o autoconocimiento de quienes actúan dando paso a la *problematización*. Es importante destacar que, en este momento de su construcción teórica, Freire concibe un proyecto natural.⁶⁴ Que tendrá como último

⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹ Para Freire, las acciones de sustitución son aquellas que fueron provocadas por la posibilidad de desdoblarse en otros temas y tareas, a ser consideradas y realizadas por las personas que integran la Acción Cultural. De otra manera, las acciones que se generaron para provocar la transformación de la situación límite que se había estado viviendo descubierta en el tema principal.

⁶² “Situaciones límite, entendidas como determinantes históricas aplastantes que, al no ser percibidas como tales, sólo conducen a la adaptación” (*Idem*).

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ M. Gajardo, en la introducción del texto *Sobre la acción cultural* lo señala: “[...] por una relación cada vez más horizontal donde se instaure el diálogo entre sujetos, verificándose en el movimiento dialéctico de acción cultural

momento la iniciativa de ponerse en marcha y que es apropiada por quienes actúan; además, su *carácter transformador* nos permite habitar un momento de conocimiento que podrá desenvolverse como el conjunto de saberes y conclusiones, o respuestas, de lo que iniciamos. Ello podrá visibilizarse de múltiples formas, como en las formas en las que pensamos el mundo —que son condición una de la otra— y que nos darán estilos de vida, de acuerdo con el autor.

También es importante destacar que la *acción cultural* se realiza en mundos históricos-culturales concretos, es decir, con fuerza y valores de un tiempo y espacio determinado, con un cúmulo de prácticas, saberes e ideas del conjunto que somos. Asimismo, dentro de organismos, grupos sociales, comunales, estructuras sociales e instituciones con lo que nos entramos. Por ende, la *acción cultural*, el *trabajo* y la *praxis humana* serán resultados, como también la vivencia de cambio y la estabilidad. El fin último de la *acción cultural*, según Freire, es la superación de una totalidad por otra.

Como hemos leído, las dos posibilidades de *acción cultural* nos dan pie a pensar en los procesos que hemos llevado a nuestras acciones culturales. Incluso nos da pistas para localizar y ordenar, o bien dar forma a nuestra profesión⁶⁵. Además, identificar qué partes del proceso cíclico realizamos con ahínco, concentración y reflexión y qué partes no.

Por lo tanto —y a manera de propuesta—, entenderemos a la *acción cultural* como la posibilidad de actuar con y para otras personas, organizadamente, con nuestras voluntades y diversos saberes, para posibilitar transformaciones en nuestro día a día. Es indispensable agregar, en esta circunstancia, el trabajo y la reflexión como un momento de valoración, análisis e investigación, así como generar objetivos, planificarlos, problematizarlos, posicionarnos y, a través de nuestro actuar, transformarnos, aprehendernos, compartimos y repartir cada conocimiento. Pues ello sembrará otros caminos de *acción cultural* que finalmente serán una construcción de la realidad, una forma de autoconocimiento o bien, de ciencia, así como de las formas en las que nos representaremos.

La *acción cultural* es la forma de lucha que interviene en nuestras formas culturales; es el momento que se desenvuelve en el umbral de lo que somos, sentimos, pensamos, percibimos y cuya modalidad es tan diversa y extensa como la humanidad misma; es también el momento

que se inicie con la investigación de la temática significativa y continúe con un proyecto natural a través del trabajo, para la construcción del verdadero mundo humano” (p.16).

⁶⁵ Esto, en el sentido teórico-metodológico. Así, podríamos partir de estos elementos del proceso de la Acción Cultural, para organizar nuestras necesidades sociales, afectivas, corporales, profesionales, en nuestros contextos.

donde estamos comprendiendo qué es la cultura y en que estamos pesando al mundo, por ende, a nosotras mismas. La *acción cultural* nos permite participar de este momento, verlo y mostrarlo a otros en nuestros contextos históricos-culturales concretos.

Si bien las intenciones están sobre la mesa, el descuido de desdeñar nuestro contexto presenta la posibilidad de repetición, más aún, un sometimiento frente a las “situaciones límite”. Por lo tanto, en el trabajo de *acción cultural* se vuelve fundamental reconocer las luchas, las preguntas, las demandas y las violencias que las otras personas están ejerciendo, así como también las propias.

CONTEXTO DE LA ACCIÓN CULTURAL

Ser parte de la unión de las circunstancias y experiencias que suceden en un espacio social, nos presenta la posibilidad de responder y de reconocernos en el conjunto social con el que compartimos la vida. No es menor entonces hacer varias lecturas de ese entramado de elementos que podemos identificar para dialogar sobre ellos, así como para ubicar también desde dónde lo hemos observado. Según Freire, esta operación:

Forma parte también y necesariamente de la *naturaleza humana* el que hayamos llegado a ser este *cuerpo consciente* que estamos siendo. Este cuerpo que en su práctica *con* otros cuerpos y *contra* otros cuerpos en la experiencia social, llegó a hacerse capaz de producir socialmente el lenguaje, de transformar la cualidad de la curiosidad que, nacida con la vida, se perfecciona y se profundiza con la *existencia humana*.⁶⁶

En la vinculación con y contra otros cuerpos, somos capaces de crear conexiones de conocimiento que, a su vez, nos forma como una sociedad. No es posible no imaginar que, mientras estamos escribiendo, algo está sucediendo en el mundo que puede cambiar nuestro rumbo o afectar nuestro camino de vida. Además, esta vinculación nos posibilita formar un punto de vista de estas experiencias y, al compartirlo, lo veremos develarse sobre la mesa desde dónde estamos viviendo estas experiencias. Todo ello nos construye y deconstruye diariamente, nos permite vivir en una estabilidad y en una inestabilidad resultantes de las acciones humanas.

⁶⁶ P. Freire, *Política y educación. Ensayos para reinventar el mundo*, p. 13.

Esto es sumamente valioso al momento de observar, sentir, y vivir un momento histórico-cultural como el presente, en el que nombramos un sistema económico, social, histórico y político como el sistema capitalista en una faceta neoliberal, que además vive un momento intrincado de visiones del mundo muy disímiles y contradictorias. Es aquí dónde actuaremos como agentes sociales con una profesión que tiene la mayoría de preferencias hacia el desnudo y la desolación de los grupos a los que pertenecemos. Sin embargo, no todas las personas involucradas en dicha profesión participan de esta actitud, hay intereses diversos. Por lo cual, resulta muy oportuno leer y releer los diversos medios de intercambio de información y recordar los aspectos que Fernando Buen Abad señala en su texto sobre la crítica de la crítica, para buscar leer: 1) con sentido de clase; 2) con compromiso de lucha; 3) en su praxis; 4) conteniendo en su génesis proyectos de acción directa; y 5) con una crítica permanente para la transformación permanente; pues como premisas coloca puntos importantes para realizar lecturas abiertas al diálogo, lo mismo que a la acción.

Si bien es importante tener más herramientas para transformar nuestras curiosidades y hacer de las diversas lecturas parte de nuestros contextos históricos-culturales, también es necesario tener claro qué problemáticas⁶⁷ entran en nuestros contextos de *acción cultural*. En este sentido, vale la pena recordar y tener presente aquellas palabras de Bourdieu, según las cuales:

El programa neoliberal, que saca su fuerza social de la fuerza político-económica de aquellos cuyos intereses expresa [...] tiende globalmente a favorecer el corte entre economía y las realidades sociales, y a construir así, en la realidad, un sistema económico conforme a la descripción teórica, es decir, una suerte de máquina lógica que se presenta como una cadena de presiones que animan a los agentes económicos.⁶⁸

Como cuerpos conscientes, podemos entender que este tipo de programas, en donde confluyen las administraciones, los mercados y los medios de comunicación, evidencian las violencias estructurales que se tensionan entre los grupos sociales y los gobiernos. Pues visibilizan las coerciones en las que se toman las decisiones y los tecnicismos con los que se construyen las realidades. Se presenta cada decisión al colectivo, como una oportunidad de mejoría para el propio colectivo, pero realmente observamos la producción constante de inferioridad. Para poder continuar con las circunstancias y elementos que componen nuestro

⁶⁷ *Vid.* sig. apartado.

⁶⁸ Pierre Bourdieu, “La esencia del neoliberalismo”, en *Le monde diplomatique* [en línea], párr. 3.

contexto habría que tener mayor claridad sobre qué hablamos cuando usamos la palabra ‘Estado’ y cómo está ligada a procesos de los sistemas políticos, sociales y económicos. En un primer momento parece oportuno traer al presente las palabras de Mejía Madrid acerca de que:

El Estado no es algo ni alguien. Es una relación. Por medio de ella, el derecho a mandar de una persona es independiente de quien manda. Obedece a dos formas despersonalizadas: la legitimidad y la continuidad. Por eso, cuando hablamos de Estado, lo asociamos con lo que perdura y que no es, desde luego, como escuché decir hace poco a un intelectual, la bandera y la selección de fútbol. Un Estado legítimo encarna una fuerza social que le excede y a quien busca representar. Esa fuerza es soberana y es el espacio que se constituye con sus decisiones.⁶⁹

Es decir, podemos pensar el Estado como una forma de llevar conocimiento entre la organización y la movilización de los intereses, valores, consensos, representaciones y decisiones del colectivo al que pertenecemos. Más aún, que no puede vivir encarnado a una persona, pero sí a quienes participan de la legitimación del poder, que resulta de una función política en los espacios sociales. La paradoja que se presenta, sin embargo, es la hermética estructura de los partidos políticos o de los gobiernos que pretenden legitimar sistemas políticos, decisiones y consensos perpetrados por ellos mismos. Tal sería el caso de la corriente que expone De Sousa Santos en la siguiente cita:

En esta corriente de opinión conservadora se entremezclan cada vez más posiciones de derecha y extrema derecha, y el mayor dinamismo (agresividad tolerada) proviene de esta última. Este dispositivo pretende inculcar la idea de la necesidad de eliminar al enemigo. La eliminación por las palabras conduce a una predisposición de la opinión pública hacia la eliminación por los hechos. Si bien en una democracia no hay enemigos internos, solo adversarios, la lógica de la guerra se transpone insidiosamente para asumir la presencia de enemigos internos, cuyas voces primero deben ser silenciadas.⁷⁰

Al momento de la escritura de este texto, nuestros contextos atraviesan guerras en diversas partes del mundo, crecientes tecnologías deshumanizantes, individualismos que desprecian al cuerpo y al trabajo colectivo, fascismos, despojos de viviendas y recursos necesarios para la vida. Además, hay una gran incertidumbre para las futuras vidas y formas de habitar nuestros espacios. Es necesario comprender que nuestro trabajo está inmerso en un espacio social con todas estas violencias, paradojas e intereses que dañan lejos de reparar, mas a todos los prejuicios con los que vivimos y nos formamos es necesario primero reconocerles, escribir sobre ellos y dialogarlos lo más ampliamente que sea posible. Si la *acción cultural* busca los problemas que

⁶⁹ Fabrizio Mejía, “El Estado feo”, en *La Jornada Virtual* [en línea], p.1.

⁷⁰ B. De Sousa Santos, “¿Puede Europa en este momento?”, en *Globalter; otro mundo es posible* [en línea], pp. 6-7.

merecen ser transformados, tiene que conocerlos con ojos firmes, críticos, responsables y asertivos.

Por último, y no menos importante, hay que ver la *pregunta* como una forma de saber la incompletitud de los conocimientos, así como el reconocimiento de:

La crisis civilizatoria que se levanta sobre la humanidad nos exige repensar profundamente nuestro estar en el mundo, en específico, nos pide identificar las múltiples formas de cómo el sistema capitalista es responsable del caos que impera en la tierra. En México los proyectos extractivos son una de las aristas por donde el gran capital busca seguir alimentando a la *matrix* sedienta de minerales, agua, aceite, petróleo y un largo etcétera. Sin olvidar la guerra que vivimos, la cual se materializa en miles de muertos, desaparecidos, feminicidios, represión, encarcelamiento y asesinatos. Por ello, es curioso observar cómo en la opinión pública de arriba impera un calendario anclado en el razonamiento estatista.⁷¹

Lo que nos proporciona la prioridad de sobrepasar las “situaciones límite”, mirar desde diversas aproximaciones para recuperarnos y reconocernos, reflexionar y enseñarnos a ser autoras de nuestros mundos.

RELACIONES DE LA ACCIÓN CULTURAL CON LAS NOCIONES DE *CULTURA*, *EDUCACIÓN* Y *POLÍTICA*

Habiendo llegado a este punto, se presentan una serie de problemáticas que, en diferentes dimensiones, afectan severamente nuestro actuar y nuestro ser profesional. Es importante contemplar de qué manera nuestras acciones de educación y de práctica profesional están vinculadas al modo como llevamos el conocimiento —de entre todos los elementos que nos componen— a crear conexiones entre los mismos, con la certeza de que ello tiene una consecuencia real en nuestro mundo. Todo esto con tal de que podamos visualizar que, así como entendemos las nociones que dan estructura a nuestra carrera, así es como podremos labrar una profesión. El primer acercamiento, pues, con nociones como ‘cultura’, ‘educación’ y ‘política’, debería darnos pistas acerca de por dónde actuaremos y localizaremos espacios de trabajo.

A lo largo de esta investigación y de la carrera (primer encuentro y conciencia de la problemática) las nociones con las que se estructura y relaciona la *acción cultural* se han ido modificando considerablemente; y esto es debido al proceso mismo de investigación, pero también a las diferentes comprensiones corporales y de conocimiento que se atraviesan en la escritura. En un primer momento, conoceremos cómo la gestión y la promoción han manipulado

⁷¹ Fortino Domínguez, “La lucha por la vida en el campo y en la ciudad”, en *La Jornada Virtual*, [en línea], p. 1.

las nociones de ‘cultura’, ‘educación’ y ‘política’, respectivamente. Para posteriormente, presentar las propuestas con las que trabajamos para concebir y hacer conexiones de conocimiento entre la *acción cultural* y las nociones correspondientes, para finalmente explicar cómo es que ellas mismas estructuran y dan forma a la *acción cultural*. Las definiciones localizadas en la literatura seleccionada permitieron dar fuerza a la idea principal, que, además de política, se relaciona con la ética y la acción. Además, como dice Fortino Domínguez: “Por lo regular, dependiendo de la concepción que se tenga de cultural, es el tipo de acción cultural que se suele implementar [...] la cultura como producto o la cultura como producción. La visión de la cultura como producto, suele definir a la cultura como identificaciones (Williams, 1997), esto es objetos, comportamientos e ideas concretas heredadas de generación en generación”.⁷²

Como podemos observar, dependiendo de cómo estudiemos y leamos la noción de ‘cultura’, nuestro actuar se verá afectado y también hará visible la intención con la que trabajamos. Pues construir una idea general sobre las formas con que practicamos habilidades y hacemos técnicas, compartimos sensibilidades, gustos, informaciones, resolvemos conflictos habitamos espacios, creamos, etc., es algo que permite una auto-observación con diversos lentes y, en consecuencia, diferentes tipos de dirección del colectivo al que pertenecemos. Por ejemplo, la siguiente descripción de cultura en un texto de Vich sobre gestión en la que afirma que: “[...] podríamos definirlo como el mundo de los hábitos asentados, de la inercia del día a día, de los sentidos comunes existentes, de las maneras establecidas de hacer. Esta es una definición correcta, pero también parcial, pues lo cotidiano es simultáneamente el lugar de la creatividad, de la agencia, el lugar donde se puede ir produciendo pequeños cambios sociales”.⁷³

Aparece, de este modo, una noción importante para construir una definición de cultura y para que reconozcamos que su dirección puede cambiar. Lo que sucede día a día en la creatividad y la agencia de quienes compartimos un territorio. En este sentido, aparece otra opción con esta definición, según la cual:

[En] ciencias sociales [encontramos] prácticas sociales y valores que caracterizan a un pueblo o a una sociedad; símbolos y sentidos que pueden ser leídos e interpretados por los miembros de una sociedad; modelo de comportamiento que guía el actuar de las personas; mecanismos sociales que permiten la diferenciación o integración de las sociedades; patrimonios transmitidos de generación en generación y

⁷² *Ibid.*, p. 2.

⁷³ V. Vich, “¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)”, en C. Yañez, *op. cit.*, p. 48.

que tienen un valor y significado de importancia para cada comunidad; prácticas y valores construidos social e históricamente por cada una de las sociedades.⁷⁴

Dando oportunidad a encontrar otro elemento de la idea universal que nos hacemos de cultura, también se encuentra la transmisión de generación en generación de esas reglas, técnicas, habilidades, creatividades, etc.; y también de las prácticas sociales y valores —según agrega este autor—, que dan molde a nuestros comportamientos y respuestas. Observamos, pues, que es una noción que puede ser trabajada desde muchas disciplinas y que eso la complementa para abordar lo que nos ha aportado la noción cultura. Finalmente, en las nociones localizadas en la literatura aparece la construcción de lo colectivo y cómo trabajamos con ello: “Al ser una construcción colectiva, es difícil pensar que existe un dueño de la cultura, por lo tanto, la noción de posesión única pierde sentido. En la práctica del trabajo cultural no se habla de dueños de la cultura, aunque en ocasiones sí se suele hacer referencia a rescatar, salvaguardar, promover y conservar la cultura”.⁷⁵

Todo esto, si bien nos da pie a pensar muchos aspectos necesarios para la noción, también nos permite ver la problemática para abordarla y lo cercano a la vida que vivimos, lo permutable de nuestro día a día, así como lo inconmensurable de nuestro colectivo y nuestra singularidad. Asimismo, encontramos relevante compartir los paradigmas que se abordaron durante la carrera en la que me encuentro adscrita, pues da pistas sobre cómo dirigimos nuestro actuar académico. Mismas que nos presentan un amplio panorama de lo que significa hablar de la noción cultura desde diversas disciplinas y desde diversos intereses y diversos cuerpos.

Aparece, entonces, la noción educación como una forma de ver la cultura. Así que parece pertinente llevar lo que hemos aprendido de la noción ‘cultura’ a la noción ‘educación’, pues ambas tienen como forma una estructura de aprendizaje que se nutre de la interacción y, además, proporciona conductas para las y los integrantes del colectivo. Para hablar de educación desde la *gestión* y la *promoción cultural*, encontramos que da cuerpo a una de sus principales herramientas: el proyecto cultural, pues mediante procesos educativos, entendidos como talleres, conferencias, ferias, encuentros, etc., las personas aprenden “algo” que transformará su relación con el contexto, en el mejor de los casos, o bien, proporcionará la información necesaria que se requiere que sea aprendida.

⁷⁴ J. L. Mariscal Orozco, “Revisión a la promoción de la cultura local”, en C. Yañez, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

De acuerdo con la propuesta de este texto, la educación no sólo es una parte estructural de la *acción cultural*, sino que también es posibilidad de imaginar acciones que sean capaces de transformar y reposicionar a quienes participamos de la acción. Por ello, recordaremos la forma en la que Freire entiende la educación y su propuesta como: “Una educación que le facilitase la reflexión sobre su propio poder de reflexionar y que tuviese su instrumentación en el desarrollo de ese poder, en la explicación de sus potencialidades, de la cual nacería su capacidad de opción. Educación que tomase en consideración los varios grados del poder de captación de qué está posibilitado el hombre [ser humano] brasileño [o de cualquier parte]”.⁷⁶ Esto es para transitar del hecho de ser percibidas como un objeto que aprende o es cultura, a ser pensadas como seres humanos. Pues desde esta perspectiva se trata de una praxis, de un proceso reflexivo y una acción que se hace presente en el mundo para transformarlo. No se descarta que existan otras formas de educación, que incluso sean predominantes, como el asistencialismo o el intransitivismo,⁷⁷ que propicia un desinterés y descuido de los procesos educativos de las y los estudiantes.

Dice Freire que la educación puede pensarse: “Como proceso de conocimiento, formación política, manifestación ética, búsqueda de la belleza, capacitación científica y técnica, la educación es práctica indispensable y específica de los seres humanos en la historia como movimiento, como lucha. La historia como posibilidad no prescinde de la controversia, de los conflictos que, por sí mismos, generarían la necesidad de la educación.”⁷⁸ Además, es por esta razón que la educación no sólo es estructural, sino que también es la razón por la cual podemos actuar o no. Al ser una acción que posibilita la transformación en el mundo que habitamos, se entretiene con la política, pues ésta es una acción de organización, orden, dirección, estabilidad, convergencia y modelación de los grupos sociales, relaciones sociales y agentes sociales. Como toda acción, su proceso conlleva a una orientación del mejor mundo posible para quienes participan. El siguiente nivel de entendimiento de la política está vinculado a un Estado que se reconoce o impone a los integrantes de un grupo o comunidad para la toma de decisiones que tiene como fin la concesión de ciertos objetivos establecidos previamente por el grupo de personas que se designó para ello. “El cuerpo consciente y curioso que estamos siendo —afirma

⁷⁶ P. Freire, *La educación como práctica de la libertad*, pp. 52-53.

⁷⁷ Lo que pretendemos significar con la conciencia “intransitiva” es la limitación de su esfera de comprensión, es su impermeabilidad a desafíos que vengan desde fuera de la órbita vegetativa. En ese sentido, y sólo en ese sentido, la intransitividad representa casi una falta de compromiso del hombre con la existencia. Cf. *Ibid.*, pp. 53-54.

⁷⁸ P. Freire, *Política y educación*, p. 16.

Freiré— ha venido haciéndose capaz de comprender, de inteligir el mundo, de intervenir en él en forma técnica, ética, estética, científica y política”.⁷⁹

Al mencionar este cuerpo y saberlo presente, podemos comprender que la política no es posible sin él y sin lo que hagamos con él. En todos los niveles en los que entendamos cómo política y en todas las formas en las que intervengamos en este mundo. Ahora bien, otro nivel de entendimiento de la política es el colectivo o del grupo social, comunal o comunitario al que pertenecemos, pues la organización social, el orden social y las formas de las relaciones sociales son decisivas para realizar política. De aquí podemos observar con claridad la necesidad de reglas y leyes que enmarquen estos entramados de relaciones, organizaciones y acciones sociales, cuyo nivel de entendimiento se vincula con otros saberes y ciencias, como la legislativa o la económica.

Eventualmente, reconoceremos espacios y tiempos específicos de la política dados los términos educativos que recibimos; sin embargo, asumir y vivir que todos los días y en todas nuestras acciones estamos habitando políticamente es un enorme paso para la *acción cultural*. Como podemos observar, las tres nociones se pueden distinguir, diferenciar y ordenar, pero las vivimos en cuerpo, las pensamos en cuerpo y las hacemos en cuerpo.

Desde esta investigación, la noción cultura se ha podido formar a través de la perspectiva de la sociología; sin embargo, es difícil no reconocer otras disciplinas y saberes en la construcción de una noción tan vital como esta. De inicio, nos parece oportuno recordar las palabras de Agnes Heller sobre la cultura, a partir de su lectura de la obra de Immanuel Kant:

[...] técnicas y habilidades para practicarlos; artes y ciencias y las habilidades (o genio) para crearlos; la sensibilidad ante la belleza y el gusto en general; formas de la comunicación social y privada; urbanidad, civilidad, los códigos del honor y el decoro; las maneras de resolver conflictos, fuera ellos personales, sociales o políticos. La idea de “cultura” era kantiana antes de Kant, pues desde el comienzo fue contrafáctica y regulativa. Pero Kant también subdivide el reino de la cultura en dos grandes ramas: la de la mera habilidad, por un lado, y la de la disciplina de la voluntad, por el otro.⁸⁰

Pues la cultura no deja de ser un cúmulo de habilidades y voluntades disciplinadas que vamos constituyendo en nuestro cuerpo. Esto es la capacidad de dar o recibir lo que nos funciona como personas o como colectivo para nuestro día a día. Por ejemplo, las formas de comunicación, las formas de transporte, las formas de trabajar. La disciplina de la voluntad, por

⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁰ Agnes Heller, “La cultura o la invitación a almorzar por parte de Immanuel Kant”, en *Una filosofía de los fragmentos*, p. 186.

su parte, presenta las posibilidades de la libertad, la acción, el desear y el querer. Sin embargo, no podemos dejar de recordar que el planteamiento de la autora remarca que la cultura estaría en otro camino diferente al de la ética y la moral. Pues si bien puede tener la posibilidad de imaginar una meta posible y de cumplir un propósito posible, ambos pueden estar encausados a una *acción cultural* que bien podría ser invasiva. Si bien tenemos estos dos grandes aspectos de la cultura, las habilidades y las técnicas, así como las voluntades, tenemos que ambas pueden ser clausuradas por diversos agentes y no responder a lo que entendemos por cultura. Mientras que las habilidades y técnicas nos pueden ser compartidas en nuestros grupos sociales, a los que accedemos con ciertos beneficios, las voluntades, en cambio, son aprendidas vivencialmente, esto es, son adquiridas a partir de nuestras capacidades personales para responder a las experiencias concretas, o para vincular el sistema de valores a nuestro día a día en las acciones que realizamos, a partir de las capacidades de discernir y decidir, así como la posibilidad de escucha de nuestras peticiones y las de otros u otros, así como el reconocimiento de lo que ocurre en nuestras vidas y las preguntas que podamos hacernos y hacerle a nuestros contextos, a nuestras actividades y a nuestros pensamientos. Este es el conocimiento que se pone en movimiento al desplazarnos de la noción de cultura a la noción de educación, dejando sobre la mesa la conexión que se forma entre ambas. Para ello, sin embargo, es importante recordar que la educación es simultáneamente la praxis, la reflexión y la acción de las personas, junto con otras personas, mediante diversos procesos. Y dada la reflexión podemos comprender que: “[...] todas las cuestiones culturales pueden ser directamente politizadas. Si esto tiene lugar, entonces los juicios pronunciados sobre ellas dejarán de ser reflexivos y se tornarán determinantes. En consecuencia, se traduce la controversia al lenguaje de la disputa y del drama del libre ejercicio de las capacidades de juicio degenera una pelea”.⁸¹

Pues en este momento, estaremos ejercitando nuestra dirección y reflexión como conjunto hacia los objetivos acordados. Incluso, sabremos cómo se han alimentado todas las reglas y leyes que se han propuesto. Aunque esto hay que destacarlo en un momento en el que las voluntades sean oportunidades abiertas; de lo contrario, como es visible en nuestras sociedades, el acto de mantener bajo autoritarismos y regulaciones la dirección de los grupos, con las formas de violencia reconocidas actualmente, nos hará saber que las divisiones y los segmentarios son parte de la cultura. La identificación y transformación de ellos es parte de todas las profesiones.

⁸¹ *Ibid.*, p. 221.

Finalmente, la cultura parece más que un concepto universal para regular y nombrar las actividades humanas en grupos sociales con todos sus detalles, un momento vivido al entrar en contacto con otras personas, con otras vidas, otras naturalezas y otros objetos. Un espacio en nuestro cuerpo que se encuentra en constante cambio y transformación. Con “momento” quiero decir que es un espacio en nuestro conocimiento, sentimiento y cuerpo que se pone en contacto con otro. Para ello nos acercaremos a la definición de umbral del Bourdieu, conforme lo establece en el siguiente pasaje:

Los períodos de transición tienen todas las propiedades del *umbral*, límite entre dos espacios, donde los principios antagónicos se enfrentan o donde el mundo se invierte. Los límites son lugares de lucha: límites entre los campos que son el lugar o la ocasión de luchas muy reales (cierto refrán muy conocido por todos evoca a los viejos que “desplazan los límites”); límites entre las estaciones, por ejemplo con la lucha entre el invierno y la primavera; umbral de la casa, donde van a toparse las fuerzas antagónicas y donde se operan todos los *cambios de estado* ligados al pasaje del interior hacia el exterior (son todas las “primeras salidas” de la parturienta, del niño, de la leche, del ternero, etc.) o del exterior hacia el interior (como la primera entrada de la joven casada, conversión de lo baldío en fecundidad); límite entre el día y la noche (se habla de “la hora en el que la noche y el día combaten entre sí”).⁸²

Podemos pensar que ahí es donde percibimos la cultura, y al actuar estamos llevando conocimiento de la educación y la política a nuestros colectivos. Si observamos con cuidado, la primera característica de esta noción de umbral es que son fuerzas antagónicas o mundos invertidos los que se enfrentan y, a partir de ellos y de un trabajo constante, se encaminan a un proceso de transformación; donde claramente hay lugares de lucha que suelen ser muy reales y donde nuestro ser político está activo todo el tiempo. La cultura parece un momento o lo que duraría un movimiento de la presencia preocupada y activa que somos, en el que llevamos conocimiento, sensibilidades y diversos elementos al colectivo al que pertenecemos para actuar de manera regular, necesaria y estructurada a lo largo del tiempo. Uno de los principales conocimientos llevados o relacionados con estar junto a otras y otros, de ser sociedad; para, por último, cambiar de interior a exterior y viceversa. A pesar de ello, la afinidad y el poder transmitir estos conocimientos siguen siendo parte de los contextos culturales históricos y acciones que llevamos a cabo todos los grupos sociales. Esta información viaja en el tiempo y en los cuerpos, para que vuelva a ocurrir la cultura, la educación y la política.

Como observamos, la *acción cultural* no sólo se alimenta de estos procesos, sino que incide de manera reflexiva para transformar lo que merece ser transformado.

⁸² P. Bourdieu, *El sentido práctico*, pp. 356 -357.

OBJETIVOS DE LA ACCIÓN CULTURAL

Detallando un poco más, la *acción cultural* es un proceso, es decir, una caminata que realizamos paso a paso y mediante la cual *hacemos*. Esta caminata no necesariamente es lineal, ni termina cuando damos lo que parece ser un último paso. Ahora bien, para localizar algunos primeros objetivos, hay que observar con detenimiento los dos procesos sugeridos por los autores revisados anteriormente, Boaventura de Sousa Santos y Paulo Freire, en los cuales podemos intuir los objetivos que serán divididos y esclarecidos por cada momento.

TABLA 4.- Objetivos descritos en las propuestas de Boaventura de Sousa Santos y Paulo Freire⁸³

Boaventura de Sousa Santos	Paulo Freire
1. Valorar	1. Investigar
2. Analizar	2. Generar temas
3. Planificar	3. Problematizar
4. Posicionar	5. Transformar
6. Compartir	7. Aprender
	8. Devolver

Estos objetivos, son necesarios para que se lleve a cabo la *acción cultural*; sin embargo, no todas las veces son identificados o enunciados. Incluso puede que se lleven a cabo sin mencionarse, dado su carácter indispensable, pues cada uno emerge de un momento de pensamiento reflexivo, valorativo e investigativo. Por ende, estos verbos se harán los primeros objetivos que pondrán en palabras las necesidades de actuar ante lo que nos está pasando. Eventualmente, proporcionarán herramientas y guías de acción, pues entrelazadas a los siguientes objetivos propiciarán algo de mayor importancia: el diálogo, que a su vez dará la posibilidad de decisión. En ambos procesos, el análisis y la generación de temas o, dicho de otro modo, de problemáticas o situaciones que merecen nuestra atención, caminarán firmemente hacia la

⁸³ Cada verbo expuesto en la tabla, corresponde al objetivo de cada etapa del proceso, de acuerdo al autor mencionado. La numeración corresponde así, a estas etapas, seis en el caso de De Sousa Santos, y ocho, en el de Freire.

planificación y la problematización; la primera ordenará los pasos por caminar (imposible no ver su necesidad), mientras que la segunda, convertirá los temas en algo que se lanzará hacia otro mundo posible o —en palabras de Freire— hacia otra totalidad. Esto enuncia la posibilidad de posicionamiento ante lo que se está llevando a cabo. Si bien esta posición —humana, reflexiva, ordenada— es obvia desde el comienzo, en este momento se reafirma y se enuncia en voz alta.

Otro de los objetivos importantes es el aprehender y el devolver. Si hacer cuerpo un saber toma tiempo, la *acción cultural* tiene como objetivo que este proceso se lleve a cabo y, por ello, comprender que su temporalidad es variable —veinte días, un mes o veinte años— es de vital importancia; así como pensar que la forma en la que la percibimos varía enormemente, de acuerdo con cada integrante del grupo que acciona.

Tampoco descartamos la posibilidad de dar un nuevo orden a estos objetivos o de incluir más, pero tampoco dejamos de lado la posibilidad de plantearlos en un proyecto cultural, pues es una guía que forma parte del actuar institucional ⁸⁴de la actividad política humana. Por otra parte, la *acción cultural* se encuentra entramada con los objetivos de la educación en tanto que, “es, repitamos, ponerlos en una posición conscientemente crítica frente a sus problemas”.⁸⁵ Y si al mismo tiempo concebimos la educación como “praxis, reflexión y acción del hombre [ser humano] sobre el mundo para transformarlo”,⁸⁶ reconoceremos caminos similares hacia un objetivo particular: la necesidad de responsabilidad de nuestro ser en el mundo.

Sucedan situaciones que quitan confianza, garantía o bienestar, y que al ser percibidas se puede optar por una respuesta crítica y una acción, o no. Por ello, la educación se vuelve objetivo y fundamento, pues reconoce a cada persona como un “cuerpo consciente”. En este sentido, encontramos un objetivo más en el desvelamiento o identificación de las contradicciones de la *fase apocalíptica del capital*. Este objetivo encamina a la *acción cultural* a la síntesis cultural, implicando un diálogo constante y, al mismo tiempo, una autoría del mundo, como lo hemos nombrado.

Permitiendo la proyección hacia delante de lo que, en unión, va a crecer y se devela como un objetivo, se pueden visualizar qué cambios y cómo serán, pues esta proyección nos permitirá, por un lado, conocer y percibir cómo se está entendiendo nuestro actuar y, por otro lado, cómo la

⁸⁴ Como una actuación regulada de la actividad cultural a la que se destina un presupuesto, igualmente regulado, con miras a resultados eficaces y eficientes para onerosos informes institucionales.

⁸⁵ P. Freire, *La educación como práctica de la libertad*, p. 51.

⁸⁶ Julio Barreiro, “Educación y concienciación”, en P. Freire, *La educación como práctica de la libertad*, p. 9.

cultura tiene una fuerza que mantiene y esclerotiza (Freire). Además, y en concordancia con el objetivo anterior, busca ser la manera sistematizada y crítica por la cual se devuelve al grupo, comunidad, comunalidad, colectivo o pueblo lo que hemos recibido al principio del proceso. Es decir, se trata de decidir de manera estructurada y organizada lo que hemos distinguido en el proceso, que nos permite habitar de otras maneras la realidad para transformarla.

ACCIÓN SOCIAL Y HERRAMIENTAS DE LA ACCIÓN CULTURAL

Se define como una acción normalmente humana que conlleva una secuencia de actos intencionales y con sentido, basada en las voluntades, responsabilidades, necesidades y deseos. Si bien existen varios tipos de acción, ésta puede ser realizada por una persona o un colectivo; lo que permite la planeación de alternativas. Encuentra su sentido en razones, causas, motivos y sentidos de quienes participan y, generalmente, con base en un proyecto. En su *hacer*, están vinculados diversos factores como el comportamiento, el entendimiento, el deseo y la posibilidad.

En este sentido, la *acción social* puede ser un proyecto dirigido a otros, pues su carácter social lo permea en cada momento. Contiene los siguientes elementos:

- Actos
- Medios
- Situación presente o contextos históricos -culturales
- Objetivos
- Personas en contextos y motivaciones específicas

Es por ello que se puede determinar en diversas formas de trabajo como a continuación se describe:

TABLA 5.- Tipos de acción social según Luciano Galino

ACCIÓN SOCIAL [FORMA DE TRABAJO]	SISTEMA CULTURAL	1. Institucional: regulada por normas sociales ampliamente aceptadas, interiorizadas e integradas entre sí a manera de sistemas.
		2. No Institucional: Es útil la distinción entre acciones sociales reproductivas que mantienen un sistema cultural en las condiciones actuales y las que no, como las no institucionales.
		3. Innovadoras o creativas: Dirigidas a transformar más o menos radicalmente el mismo sistema.

Ahora bien, mediante el *análisis contingente*, podemos situarnos en alguna de las anteriores, para proporcionarnos una posibilidad de trabajo y de conclusión. Este análisis comprende:

1. Formación del sujeto: Valoración de su capacidad de actuar como sujeto unitario.
2. Estado de la situación: co-agentes, antagonistas y testimonios y las relaciones de fuerza.
3. Los instrumentos y los conocimientos
4. Dimensión: (realidad, magnitud, duración) del objeto que el sujeto a prefijado
5. Articulación de proyecto que el sujeto ha formulado de principio con las modificaciones incluidas en el transcurso de la acción
6. Secuencia de actos ya cumplidos para establecer de qué modo estos crean alternativas antes abiertas y abren otras nuevas.⁸⁷

Podemos distinguir que hay tipos de acción y que hay diversos agentes o actores; por lo menos hay sujetos re-hacedores o colectivos que la realizan con un propósito después de percibir una situación determinada que merece ser transformada. La *acción social* da datos para ser reconocida en la dinámica social, la organización y la actuación, así como su posibilidad de reflexión. Puede no transformar y plantearse relaciones muy diversas con las estructuras sociales, de gobierno, del Estado, de economías y con sus propias características y determinantes.

Las *acciones sociales* comparten necesidades, así como deseos, trabajo, organizaciones y agentes que están dispuestas y dispuestos a actuar en consecuencia, a elegir la actitud con la que

⁸⁷ L. Gallino, *op.cit.*, p. 4.

actuarán, a elegir o determinar los objetivos que proyectarán, a ver con claridad las situaciones iniciales de las que su estado desea ser modificado y a conocer el conjunto de relaciones que existen; por lo tanto, se les puede considerar naturales. Porque son necesarias, voluntarias, libres y realizables por el hecho de ser necesarias.

Ahora bien, si partimos de la noción de transformación acorde con las formas de trabajo en un sistema cultural-histórico dentro de las *acciones sociales* innovadoras o creativas, podemos pasar de una forma a otra, de un orden a otro, o de un sistema a otro, y es entonces que la noción de ‘acción’ se posiciona como una forma de caminar hacia una comunicación más directa y hacia otras comprensiones de nuestra realidad, es decir, a poner ante nuestros ojos el sabernos en un tiempo y espacio de constante movilización de todo. En este sentido, aparece la *acción cultural* que además trae consigo a la educación como estructura fundamental y, por ende, las prácticas que llamamos culturales.

Parece pertinente, entonces, recordar las dos formas de acción que distingue De Sousa Santos:

TABLA 6.- Dos formas de acción según Boaventura De Sousa Santos⁸⁸

		<u>Elementos de la acción</u>	<u>Objetivos</u>	<u>Temporalidades</u>
	Posición	<ul style="list-style-type: none"> → Reflexionar sobre la lucha en cuestión → Valorar los resultados → Valorar los medios utilizados → Cambios en contexto sociales, políticos y culturales → Cuestión de alianzas → Los lenguajes → Narrativas privilegiadas → Lecciones que hay tener en cuenta para el futuro 	<ul style="list-style-type: none"> ★ Valorar ★ Planificar ★ Posicionar ★ Compartir ★ Organizar ★ Analizar ★ Problematizar 	TIEMPO LENTO

⁸⁸ B. De Sousa Santos, “Descolonización Cognitiva: una introducción”, *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur.*, p. 204.

ACCIÓN (como)		<u>Herramienta</u> <ul style="list-style-type: none"> ● Diálogo ● Proyecto Cultural ● Práctica Educativa 		
	Movimiento	<u>Elementos de la acción</u> <ul style="list-style-type: none"> → Activo de la lucha → El conjunto de acciones de ataque y defensa → Reuniones e informes diarios 	<u>Objetivos</u> <ul style="list-style-type: none"> ★ Transformar ★ Compartir ★ Aprender ★ Devolver 	<u>Temporalidades</u> <p>TIEMPO RÁPIDO</p>
	<u>Herramientas</u> <ul style="list-style-type: none"> ● Realización de proyecto ● Textos ● Fotografías ● Vídeos 			

En estas tablas podemos distinguir dos aspectos importantes: en un primer momento, que la acción necesita un momento de reflexión, cuya temporalidad será lenta y cuyos elementos entran herramientas específicas; en un segundo momento, observamos que la acción puede caminar vertiginosamente y que necesita un momento de enfrentamiento, además de agrupar y compartir la información generada durante las etapas previas, y también necesita de algunas herramientas.

Como posición, la *acción cultural* puede contar con el proyecto cultural, como una herramienta básica, pues durante su elaboración el diálogo es de suma importancia, los afectos, las reflexiones, así como reconocer los diversos cuerpos en sus espacios. Por otro lado, la acción como movimiento encuentra en las tareas educativo-políticas —o en los textos, la fotografía, el cine, el vídeo, la música, el baile, etcétera, de manera colectiva— herramientas fructíferas.

Para poder comprender qué es un proyecto cultural y como se puede emplear en una *acción cultural* parece pertinente reconocer su carácter institucional, para eventualmente tener presente su forma de empleo. La siguiente cita nos ayudará:

Las habituaciones y tipificaciones emprendidas en la vida común de A y B, formaciones que hasta este momento aún conservaban la cualidad de concepciones *ad hoc* de dos individuos, se convierten ahora en instituciones históricas. Al adquirir historicidad, estas formaciones adquieren también otra cualidad

crucial, o, más exactamente, perfeccionan una cualidad que existía en germen desde que A y B iniciaron la tipificación recíproca de su comportamiento: la objetividad. Esto significa que las instituciones que ahora han cristalizado (por ejemplo, la paternidad, tal como se presenta a los hijos) se experimentan como existentes por encima y más allá de los individuos a quienes “acaece” encarnarlas en ese momento.⁸⁹

Así que, tomando en cuenta esto, la proyección de las actividades, entendida como un plan dirigido hacia adelante, se puede convertir en hábitos y tipificaciones de los diversos grupos sociales, que se han transmitido de generación en generación. Las hijas e hijos aprenden a proyectar sobre sus necesidades, deseos, intereses, voluntades, valores, afectos y cuerpos, situaciones que quieren mejorar o transformar, y por ello elaboran una guía de trabajo. Es interesante observar que la guía toma la forma que el grupo decida, o bien la institución gubernamental o estatal en turno. Y también es contextual, dados los espacios en los que se lleva a cabo; aunado a esto, no hay que perder de vista que se viven como posibilidades de acción.

Por tanto, el proyecto cultural está basado en hábitos, tipificaciones, organizaciones y acciones. Los primeros son las actividades que las personas entrañamos en nuestras rutinas, es un conocimiento general que se entiende como estable y que puede alcanzar lo que proyectamos a futuro, es decir, da rumbo y especialización a las actividades que normalmente no están en nuestra biología, de acuerdo con lo que dicen los autores. Las tipificaciones son las que constituyen a la institución, son compartidas, accesibles y determinan tanto a quiénes actúan como a las acciones, pues clasifican en tipos; ordena las acciones secuencialmente para que puedan funcionar de la mejor manera, es decir, las organiza. Finalmente, la forma de actuar, el proyecto cultural, se manifiesta en el umbral como cultural, es decir, en el límite entre los espacios donde los principios antagónicos se enfrentan⁹⁰ y que devienen en acciones correlacionadas, intencionadas y ordenadas. Asimismo, el proyecto cultural experimenta el mundo físico real, se da en una zona de vida cotidiana, que está a mi alcance y donde puedo movilizarme corporalmente; permite habitar con mayor cercanía el mundo en el que actúo a fin de modificar o trabajar; contiene reglas para proceder en situaciones problemáticas; y da objetividad al proceso. El proyecto cultural da conciencia intencional que dirige y apunta a objetos, aprehende la realidad subjetiva interior de cada integrante y sus componentes varían conforme a su contexto histórico-cultural; finalmente, su composición, hechura y ejecución es dada a encarnar en nuevas generaciones.

⁸⁹ P. Berger y T. Luckmann, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁰ P. Bourdieu, *op. cit.*, pp. 356-357.

Estos son algunos de los componentes localizados en la literatura consultada:

TABLA 7.- Componentes del proyecto cultural de acuerdo a la asignatura del mismo nombre y José Antonio Mac Gregor⁹¹

COMPONENTES DEL PROYECTO CULTURAL	
PROYECTOS CULTURALES (ASIGNATURA)	PROYECTOS CULTURALES COMO PRAXIS COMUNITARIA (José Antonio Macgregor)
Denominación del proyecto	Carátula
Presentación del proyecto	Introducción-Presentación
Antecedentes	Fundamentación
Justificación	Antecedentes
Objetivo general	Justificación
Objetivo específicos	Contexto
Descripción del proyecto y Metodología	Sujeto social
Cronograma -Tarea -Producto -Evaluación	Participantes activos
Requerimientos -Humanos -Materiales -Técnicos -Financieros	Beneficiarios
Presupuesto	Objetivos (cualitativos)
Mecanismos de Evaluación	Estrategias
Anexos	Metas (cuantitativas)
	Líneas de acción
	Desarrollo de actividades

⁹¹ José Antonio Mac Gregor, “El proyecto cultural como praxis comunitaria: la red de colectivos en Tamaulipas”, en J. A. Mac Gregor, coord., *Proyectos Culturales: sus configuraciones y desafíos para el cambio social*, p. 184.

	Presupuesto
	Cronograma
	Anexos

Dichos proyectos deben tener criterios básicos de acuerdo con la literatura del antropólogo José Antonio Macgregor, y son: 1) que corresponda a las problemáticas y necesidades; 2) que tenga viabilidad e impacto (sociocultural, ecológico, económico, de cohesión social); y 3) que sea innovador. Como observamos en la tabla, se trata de actividades especializadas y que dan un rumbo de acción, así como también señalan a un tipo de agentes que accionan, pues existen tareas administrativas y diversas técnicas. Es evidente la estructura poco móvil, la forma instrumental en el que visualiza a quienes lo integran (en el primer caso), el énfasis en los resultados, pero también la contemplación de los aspectos que lo implican como sus antecedentes, objetivos, actividades y estrategias. Sin embargo, es bien conocido que este puede modificarse e incluso anularse de la *acción cultural* en la que se ha incluido. Por ejemplo, un cineclub o cineencuentro —como lo veremos más adelante— puede ser parte de una estructura como la hemos observado o una *acción cultural* con proyecto cultural ausente⁹².

Ahora bien, en tanto posición ético-política, el proyecto cultural es parte de un momento de la problematización, pues dará pie a un plan de trabajo; es un texto que permite tener una guía en papel, ya que es ordenado, secuencial y ahí se han entramado diversos elementos del colectivo, como lo hemos observado. Se entiende, además, que entreteje los saberes, sentires y necesidades de quienes los elaboran, pues, si es de otra manera, entonces se convierte en un documento de mero trámite.

Cabe destacar que, durante el proceso reconocido de la *acción cultural*, existen otros procesos y que cada uno tiene su tiempo, espacio y contextos histórico-culturales; por lo tanto, un proyecto cultural también es un proceso con todas esas características. También identificamos en éste la posibilidad de transformación, pues se pretende convertir el tema generador en algo que

⁹² Siguiendo a Freire, el proyecto ausente es el que se diferencia por sujetar a la Acción Cultural, a los dispositivos de control político, lo contrario, sería liberarla de ellos en beneficio de las personas y es a lo que reconoceremos como *devolución*.

vamos a lanzar hacia adelante y que proyectaremos como un conjunto de acciones interrelacionadas y concretas.

El diálogo, como elemento fundamental, es el de mayor peso en todo este proceso; por ende, se le reconoce como lo que da pie a otras herramientas e incluso las constituye. Éste, además, nos permite transitar entre los dos momentos de la acción: como *posición* y como *movimiento*, pues en ambos está ocurriendo. Ahora bien, si miramos hacia otras propuestas, como la de las epistemologías del sur, encontraremos otras herramientas de igual importancia como las *mingas epistémicas*⁹³, el *archivo palimpsesto*⁹⁴ y el *archivo insurgente*⁹⁵, o, en el ámbito de la museología, sólo por mencionar algunas opciones, encontramos la *museología social* o la *sociomuseología*, que en sus diversas formas las encontraremos como *museología popular*; *museología activa*, *ecomuseología*, *museología comunitaria*, *museología crítica*, *museología dialógica* o *museología de la liberación*.⁹⁶

Es decir, existen muchas posibilidades de ejercer el trabajo digno y de transformar lo que merece ser transformado. De tener la posibilidad como agentes, para extendernos y obtener las herramientas necesarias para trabajar, para caminar las labores que nos correspondan. A que alcancemos un estado de cosas, donde pueda pasar lo que deseamos como colectividad. En este sentido, el trabajo digno es aquel que puede disponer de herramientas, espacios, tiempos, sensibilidades donde se nos regresa con goce lo que hemos aprendido.

⁹³ “[...] el término <<minga>>, de origen quechua, se refiere a un proyecto de trabajo comunitario, colectivo y voluntario de utilidad pública. Una minga epistémica es el trabajo comunitario o colectivo que pretende crear o conservar conocimientos comunes o de interés común. He definido que, así como todas las prácticas sociales producen conocimiento, la cuestión de la metodología se aplica sólo a una ínfima parte de dichas prácticas, a aquellas cuyo objetivo específico es crear conocimiento como objetivo social relativamente autónomo (la ciencia posabisal).” B. De Sousa Santos, *op.cit.*, p. 231.

⁹⁴ “[...] una intervención que consiste en raspar la superficialidad de lo que muestra el archivo para identificar las marcas, señales, sombras y silencios de lo que se destruyó o se produjo como ausente, invisible, irrelevante en el proceso de construcción del mundo que se puede archivar. El *archivo-palimpsesto* es un archivo posabisal que funciona a través de la aprobación contrahegemónica de una forma hegemónica. [...] Iain Chambers escribió algunas de las páginas más brillantes sobre el proceso que aquí denomino archivo palimpsesto; se centra específicamente en la forma en la que las migraciones y los migrantes desestabilizan el archivo.” B. De Sousa Santos, “La desmonumentalización del conocimiento escrito y archivístico”, en *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur*, pp.279-281.

⁹⁵ “El archivo insurgente rompe con el formato del archivo y lo dispersa por una multiplicidad de sitios y de tipos de práctica que intentan archivar, aunque sea de forma efímera, un presente no oficial y no autorizado, un presente denso cuya fuerza se deriva de la reivindicación de un pasado suprimido.” B. De Sousa Santos, *op.cit.*, p. 281.

⁹⁶ B. De Sousa Santos, *op.cit.*, p. 283.

METODOLOGÍAS POSIBLES. EXPERIENCIA PROFUNDA DE LOS SENTIDOS

La manera en la que se llevó a cabo esta investigación sobre la *acción cultural* en el presente trabajo, se fue conformando con dos visiones basadas en la sociología, ciencia que sin dudar nos es estructural. Por un lado, la presente investigación encontró en el análisis sociológico propuesto por Pierre Bourdieu una forma secuencial, necesaria y humana; y por el otro lado, en la experiencia profunda de los sentidos, la forma complementaria de entramar una *acción cultural* con miras a los objetivos antes expuestos.

El análisis sociológico se basa en la acción humana como primera condición para el conocimiento científico en el mundo social, pues éste parte de nuestra construcción sensible que nos permite tener el conocimiento de nuestro ser social y de nuestro ser individual. Asimismo, podemos aprehender el “campo social” en su realidad históricamente situada y fechada. De igual manera, este camino nos permite situarnos en *un caso particular de lo posible*,⁹⁷ donde ocurre el momento fundamental de reconocer qué pregunta, petición, demanda está haciendo la otra persona, la comunidad o el territorio al que estamos ligadas.

En consecuencia, podemos reconocer la captación de la estructura mediante la develación de los principios de construcción del espacio social, entendido como: “[...] una representación abstracta, producida al precio de un trabajo específico de construcción y que proporciona, a la manera de mapa, una visión de vista de pájaro, un punto de vista sobre el conjunto de puntos a partir de los cuales los agentes ordinarios (entre los cuales se encuentra el sociólogo o el propio lector en sus conductas ordinarias) dirigen sus miradas hacia el mundo social”.⁹⁸

Esta visión amplia sobre el mundo social en el que estamos nos va a permitir varios elementos para adquirir auto-conocimientos, como, por ejemplo, los mecanismos de reproducción que a su vez podrán verse válidos en nuestros saberes, pues podremos ver una historia comparada aplicada al presente o temas referidos a un área cultural particular, que a su vez nos otorgarán los objetivos del análisis. Como elementos del análisis sociológico, encontramos los siguientes: el espacio social, estado determinado de la oferta de bienes y las prácticas posibles [*habitus*], que a su vez, los podemos clasificar como:

⁹⁷ “Sólo se puede captar la lógica más profunda del mundo social a condición de sumergirse en la particularidad de una realidad empírica, históricamente situada y fechada [...] como caso de figura en un universo finito de configuraciones posibles” (P. Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, p. 12).

⁹⁸ P. Bourdieu, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, p. 199.

1. Descripción del conjunto de realidades;
2. Propiedades determinantes;
3. Oposición a las diferencias aparentes;
4. Que permite predecir otras propiedades y,
5. Que distinguen y agrupan a unas y unos agentes lo más semejante o diferente.

Podemos entender el espacio social como una estructura que ordena y organiza las prácticas y las representaciones de los agentes que están vinculados a él; asimismo, considerarla una realidad que ocupa una posición en el mundo social, permite una distribución del conjunto tanto de la oferta de bienes como de las prácticas posibles, así como un determinado punto de vista. Además, como lo describe la cita anterior, es espacio de construcción y de trabajo, es decir, un mapa que permite una contemplación clara de los puntos con los que vemos el mundo social. En este mismo espacio, observar los estados determinados de las opciones de bienes y prácticas, cuyas condiciones de existencia se relacionan con cada persona, es lo que nos permite pensar el análisis sociológico como un camino curioso y determinante de la acción humana sin dejar de vernos a nosotras mismas. A su vez, su cuidadosa y asertiva lectura puede poner sobre la mesa las relaciones entre: las posiciones sociales (relación), las disposiciones (o *habitus*) y las tomas de posición (o elecciones) de las que participamos las y los agentes en las diferentes formas de la práctica social y cultural que hemos observado con detenimiento. Es decir, la vinculación entre las diferentes prácticas y la disponibilidad de bienes en un espacio determinado históricamente y comparable, así como las elecciones de quienes accionan en este espacio social de acuerdo con sus relaciones sociales.

Si consideramos que:

“[...] sólo se convierte en diferencia visible, perceptible y no indiferente, socialmente pertinente, si es percibida por alguien que sea capaz de *establecer la diferencia* —porque, estando inscrito en el espacio en cuestión, no es *indiferente* y está dotado de categorías de percepción, de esquemas clasificatorios, de un *gusto*, que le permiten establecer las diferencias, discernir, distinguir— [...] La diferencia sólo se convierte en signo y en signo de distinción (o de vulgaridad) si se le aplica un principio de visión y de división que, al ser producto de la incorporación de la estructura de las diferencias objetivas.⁹⁹

⁹⁹ P. Bourdieu, *Razones prácticas*, p. 21.

Entonces podremos labrar día a día un trabajo que nos merezca goce, respeto y dignidad. O dicho de otra manera: reconociendo la diferencia, podremos discernir y distinguir los temas del espacio social que merecen ser transformados y también la percepción de quienes participemos en dicha labor. Pues sus dimensiones organizativas son relativas a las y los agentes, a la estructura, a la temporalidad en el campo cultural y, por ende, a la historia como contingencia y el entendimiento de las prácticas culturales. Incluso podemos observar otros elementos como las relaciones sociales, los papeles y actores sociales, el campo, las rutinas tecnológicas, las reglas semiológicas y los hábitos mentales, provocando que la cualidad posible de responder sea inherente a nosotras para enviar nuestros colectivos a las proyecciones que habíamos imaginado.

En suma, esta manera de reconocer datos sobre los temas que hemos decidido considerar, investigar y transformar, nos permite poner al descubierto elementos que nos fueron otorgados para que los conozcamos en colectivo y en nuestras propias acciones. De igual manera, se nos permitirá transformarlos a favor de nuestras sociedades, grupos sociales, comunales o colectividades. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de modificarlo o adaptarlo a nuestros contextos y esfuerzos, incluso a nuestras temporalidades, o bien, complementarlo con otras maneras de hacer trabajo científico.

Como, por ejemplo, la experiencia profunda de los sentidos presentada como la posibilidad de encaminar las metodologías hacia una posición ético-política que hemos decidido tomar con firmeza y, no solo eso, sino también encarnar el conocimiento, pues “tomarse en serio la idea de que el conocimiento está encarnado supone tener conciencia de que conocer es una actividad corpórea que implica los cinco sentidos, o incluso un sexto resultante de las muchas combinaciones que se pueden dar entre ellos”.¹⁰⁰

Si tomamos en cuenta que conocer es una actividad corpórea —como lo menciona la cita anterior—, los procesos sociales, junto a los diversos tipos de relaciones, serán claros y podremos distinguir, diferenciar y discernir. Más aún, y como lo señala el análisis sociológico, no hay oportunidad de ser indiferentes ante el espacio social que habitamos. Por otro lado, y de acuerdo con la acción cultural descrita, se nos otorgará la posibilidad de actuar con y para otros, visualizando las posibilidades de transformación que nos sean necesarias como colectividad. Incluso buscar dismantelar y hacer posible que las transformaciones sean para grupos pequeños

¹⁰⁰ B. De Sousa Santos, “Sobre las metodologías no extractivistas”, en *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur*, p. 234.

con mayores beneficios, se presenta como una posibilidad de acción y reflexión junto con la *acción cultural*. Para ello, es importante distinguir y enunciar que:

Los cuerpos son diferentes debido a las diferencias culturales que los constituyen y los diferentes contextos en los que se ponen en acción; los cuerpos son desiguales porque sienten y se sienten de maneras que reproducen las desigualdades sociales que «fijan» los espacios-tiempo en los que las oportunidades de sentir y ser sentido se distribuyen de forma desigual [...] La idea de que los cuerpos y sentidos son interculturales es la más compleja de todas porque la diversidad no se limita a cuerpos y sentidos humanos; también tiene que ver con cuerpos vivos no humanos.¹⁰¹

Esto nos proporciona diversos aspectos a considerar durante nuestras investigaciones y acciones, como, por ejemplo, constituirnos como personas con empatía reflexiva, crítica y objetiva, abiertas a los sentimientos, conductas, ideas, posturas intelectuales, así como a una comprensión íntima de las situaciones vitales de las personas con las que trabajamos y vamos a actuar, y con todo lo que nos rodea, tenga vida o no, como los objetos que empleamos. Desde esta perspectiva, comprendernos en una participación profunda que da espacio a que las otras personas sean, así como actuar con todo el cuerpo para conocer, nos permite preguntarnos en dónde hay vida, en dónde hay límites, en dónde se hace perceptible lo inconmensurable e ininteligible o en dónde buscamos y encontramos las violencias y las relaciones de poder que no deseamos.

Por ello, la apertura de nuestra energía y acción de nuestros sentidos se vuelve primordial y, al respecto, De Sousa Santos tiene como propuesta la *visión profunda*, la *escucha profunda*, el *olfato profundo*, el *tacto profundo* y el *gusto profundo*, que a continuación describiremos. Como visión profunda entiende:

[‘Visión profunda’ o ‘ver en profundidad’] podríamos definirlo como un «encuentro» entre el ver y ser visto. La profundidad se refiere a la posibilidad de crear una percepción visual tridimensional mediante mecanismos como la perspectiva, la dimensión, la escala, los gradientes de textura, y la superposición parcial de los objetos (oclusión) [...] Tiene más afinidades con la percepción visual creada por los artistas, especialmente por los pintores, una perspectiva de profundidad construida de forma creativa con el objetivo de maximizar la proximidad o la distancia, la ambigüedad o la precisión, el movimiento o la paralización [...] Las emociones y la imaginación que despierta dependen solo en parte de quien ve [...] Toda observación siempre es completada por lo que sea o quien sea que resulte observado.¹⁰²

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 238

¹⁰² *Idid.*, p. 242.

Para complementar la siguiente cita compartiremos una tabla construida en un taller impartido en la UACM SLT,¹⁰³ pues en ella identificamos las diferencias entre ‘ver’, ‘observar’ y ‘mirar’ para realizar una investigación.

TABLA 8.- Diferencias y énfasis de ‘ver’, ‘observar’ y ‘mirar’ en la investigación- acción

Énfasis		Ver Latín <i>videre</i> (eidos= apariciencia, imagen)	Observar Latín <i>observare</i> (mirar con atención). Prefijo ob-(delante) y servare (tener, guardar, conservar))	Mirar Latín <i>mirari</i> (admirarse)
Atender	Divisar	Divisar	Atender	
Detallar	Distinguir		Detallar	Distinguir
Acercar/ Alejarse	Investigar		Investigar	Acercar/Alejar
Dedicar	Conocer		Dedicar / Conocer	Conocer
Percibir	Encontrar	Percibir	Encontrar/ Proceso de vida	Afectivo

Estudiar el espacio social nos deja como tarea principal ver, es decir, crear una imagen sobre lo que está delante de nosotras, así como distinguir y percibir de acuerdo con los mecanismos de la percepción visual y vernos afectadas por ello. Este conocimiento que nos es dado debemos conservarlo para construir de forma creativa —como la cita lo describe— una posible percepción de la acción humana, tanto nuestra como la que tenemos delante. Aunado a esto, la posibilidad de ser vistas y ver vincula varios aspectos relevantes para el autoconocimiento, la autorreflexibilidad y la autotransformación; por ejemplo, ver a la manera del otro, ver diferencias, ver otros saberes, etcétera. Y así, en relación con el mirar de dentro y desde dentro, aceptaremos la tarea de aproximarnos a contemplar a toda persona que vive y actúa la reproducción de la cultura sin dejar de lado todo lo que nos rodea.

Sin embargo, la vista no está sola, comparte con la escucha lo que implica atender con todo el cuerpo, dispuestas a sentir y percibir lo que la otra persona nos dice, pues debajo de las palabras podemos reconocer lo que nos rodea y entendernos en la unidad. Por lo que “[...] escuchar implica un acto de voluntad, voluntad de relacionarnos con el ambiente sónico y de

¹⁰³ Taller Matrices Transmedia, UACM SLT Difusión Cultural, 2022.

aprender lo que se debe conocer”.¹⁰⁴ Puesto que se origina de un *querer* relacionarnos con el ambiente —como lo señala la cita— y con el territorio y con las personas. La escucha profunda tiene dos tipos en la práctica: “lo inaudible” y “lo ininteligible”. El primero contempla el silencio como parte necesaria del sonido y como un momento de consciencia de la relación que tenemos con las personas, habrá voces o sonidos que no alcanzaremos a escuchar o a los que no tendremos acceso, hasta que el propio silencio termine abriendo la posibilidad de escuchar lo que está rodeándonos. La segunda contempla lo que no podremos entender por los diferentes lenguajes que podemos escuchar.

Es importante señalar una de las reflexiones del mismo De Sousa Santos que propone la experiencia profunda de los sentidos, ya que piensa que investigar y hacer ciencia de un modo convencional implica privilegiar la vista y el oído, y esto mantiene al cuerpo lejos de la investigación, pues se mira y escucha dentro de los límites del capitalismo, el patriarcado y el colonialismo, como lo señala en la siguiente cita:

La ciencia moderna ha concebido los sentidos como un mal necesario, como vehículos que, pese a ser traicioneros, son indispensables, y la razón debe seleccionarlos y desenmascararlos [...] La ciencia moderna nunca ha tratado los sentidos del mismo modo; siempre ha privilegiado la vista y el oído, los ha entrenado para el ejercicio del extractivismo cognitivo y los ha convertido, respectivamente, en vista abisal y oído abisal. Como el extractivismo siempre se guía por ello que pretende extraer, la mirada abisal ha sido entrenada para ver tan solo lo que quiere ver, del mismo modo el oído...¹⁰⁵

Aunado a esto, los vínculos y las formas en las que nos comprometemos con el proceso de aprendizaje y ejercicio de nuestras carreras están permeadas por estos puntos de vista, pero, al girar la atención, podemos dignificar nuestras acciones sin omitir ninguna, como la cita lo puntualiza; “Sin embargo, la verdad es que, en las relaciones sociales, la «apertura al mundo» se vuelve un contacto físico, material con este mundo, a través de los sentidos del olfato, el gusto, y el tacto”.¹⁰⁶

Finalmente, podemos encontrar muchas formas benéficas de hacer parte de nuestras prácticas investigativas esta otra forma de percibirnos; sin embargo, también tendrá complejidades y situaciones problemáticas, pues las diferencias podrán ser obstáculos de comprensión y no necesariamente estar abiertas a la comprensión del mundo, así que: “Esto

¹⁰⁴ B. De Sousa Santos, “La experiencia profunda de los sentidos”, en *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur*, p. 248.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 254.

significa que la comprensión total del significado de la experiencia de los sentidos, tanto en el ámbito de experiencias de conocimiento como en el de las experiencias de lucha, pueden necesitar una traducción intercultural [...] la comprensión del mundo excede en mucho la comprensión occidental del mundo”.¹⁰⁷

Reparar en que tendremos que acudir a otros cuerpos y voces, a que nuestros sentidos sean un medio de ejercicio de un ser profesional, y de que participamos objetiva, reflexiva y críticamente con los sentimientos, conductas, ideas, posturas y posiciones de las otras personas con las que trabajaremos. Se trata de la empatía con todo nuestro cuerpo para no perder de vista y no perder la atención de lo que nos es importante como colectividad.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 255.

CAPÍTULO III

CINEFILIA Y ACCIÓN CULTURAL

“Sí es otro mundo, contado por otra gente. Es entrar a otro mundo. Después me lo hago propio, después hago lo que quiero con lo que veo”, dice Norma, una de las mujeres que participa en el documental *Las Cinéphilas*,¹⁰⁸ de María Álvarez, que relata la vida de varias mujeres de Argentina, Uruguay y España que se consideran cinéfilas. Nos parece pertinente recordar este fragmento de la entrevista a una mujer adulta mayor sobre su vida cinéfila porque nos permite observar e imaginar cómo puede ser el proceso cultural de una persona que *ama* el cine. Asimismo, nos permite develar la cultura como el momento percibido debajo de un umbral, como hemos escrito anteriormente, “un límite entre dos espacios donde los principios antagónicos se enfrentan y el mundo se invierte” —señalado por Bourdieu—, donde ocurre un proceso de transformación persistente que permanece en constante estaticidad y cambio. Este proceso es movilizado por las fuerzas de trabajo de ambos espacios y dónde claramente se percibe una lucha constante entre los lugares u ocasiones, y las sustituciones, ya que enfrentarse a una pantalla es una ocasión donde hay cambios de estado “ligados al pase de interior al exterior o del exterior al interior” —como apunta nuevamente Bourdieu—, pues lo que dura este movimiento es lo que percibimos como cultura: reglas, principios, valores, afinidades, sensibilidades, habilidades, comunicaciones y, sobre todo, la actuación de todos estos aspectos durante los años que hemos recorrido y en los que transmitimos a cada generación.

Por ello, en este capítulo vamos a caminar entre lo que entenderemos como *cinéfilia* y *cultura cinéfila*, averiguando cómo las percibimos y en qué momentos las ponemos en práctica. Para después reconocer la dimensión espectral, pues el vivir una ocasión de espectadoras no ocurre en todo momento, sino con diversos matices, contextos, gustos, *habitus*, deseos y sensibilidades. Todas éstas nos movilizan como agentes sociales en nuestros colectivos, aunque haya un sistema cinematográfico destinado a lo contrario. Posteriormente, reconoceremos las prácticas desescolarizadas y escolarizadas en sus posiciones, disposiciones y tomas de posición en el espacio social. Para este punto, reconoceremos el cineclub, la enseñanza cinematográfica, el

¹⁰⁸ María Álvarez, *Las Cinéphilas*, Argentina, 2017.

análisis cinematográfico y los espacios donde la cinematografía se goza de diversas formas y con diversos objetivos. Pues ello nos devela los diferentes vínculos que tejemos con el objeto cinematográfico, que explicará la información que llevamos de éste a nosotras y viceversa, así como los espacios sociales y las prácticas que realizamos como agentes sociales en ellos. Finalmente, abordaremos las acciones sociales dirigidas, organizadas y relativas a las decisiones que afectan a la cinematografía en nuestros grupos sociales desde la perspectiva de las y los espectadores.

LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA DE LA CINEFILIA

Uno de los principios para actuar proviene de la sensibilidad, donde ocurren procesos que nos permiten diferenciar objetos, pues en la activación de varios de sus elementos, como los sentimientos, sensaciones, emociones, afectos, deseos y percepciones, es que transportamos conocimientos, es decir: cultura. Con base en ello, organizamos estos diversos saberes en acciones sociales y colectivas que propiciamos diariamente en nuestros cuerpos colectivos, pues este conocimiento se expande hacia otras personas. Estos, como umbrales de la cultura, son los lugares donde ocurren diversos encuentros y tránsitos de informaciones que vienen del exterior al interior y viceversa, son espacios de luchas, pues este conocimiento se sustituye, transforma y se enfrenta. Eventualmente, lo que encaminamos de un cuerpo a otro, es decir, los conocimientos, forma conexiones que devienen en información que podemos dirigir hacia el colectivo como lo hemos mencionado.

Nuestros cuerpos, entonces, actúan mediante esta información que puede dirigir en procesos complejos de participación y construcción de mundos posibles. Nuestros cuerpos conscientes pueden abrirse o cerrarse a las experiencias, de acuerdo a los elementos de la sensibilidad viviendo la *cultura*. Sin embargo, dadas las relaciones de poder, los:

[...] parámetros de la variación de la experiencia; la apertura puede ser voluntaria o impuesta; puede permitir el control del mundo exterior o lo contrario; el mundo al que los cuerpos se abren puede ser un dato o una proyección; puede ser conocido y acogedor o extraño y hostil; algunos están abiertos al mundo solo porque otros cuerpos están cerrados al mundo; la apertura globalizada al mundo de

algunos cuerpos puede ser una condición de la imposición de la apertura localizada al mundo de otros cuerpos.¹⁰⁹

El proceso de vivir la cultura puede ser hostil y construir limitaciones y violencias que se convierten en disposiciones, posiciones y tomas de posiciones de diversos cuerpos, cuyo actuar se constituye y se dirige hacia las formulaciones individuales, las relaciones de poder, realidades desiguales y asimetrías. Por ello, como observaremos, la cultura cinefilia se vive como un momento de apertura a los mundos y, por otro lado, un cierre a los mundos con la ventaja de que la experiencia de la espectadora cinematográfica, puede ser redirigida hacia múltiples umbrales en un trabajo sobre nosotras mismas, como lo veremos más adelante.

En este sentido, “[...] ‘la actividad real’, es decir la relación práctica con el mundo, esa presencia preocupada y activa en el mundo por la cual el mundo impone su presencia, con sus urgencias, sus cosas por hacer y decir, sus cosas hechas por ser dichas, que comandan de manera directa los gestos o las palabras sin desplegarse nunca como un espectáculo”.¹¹⁰

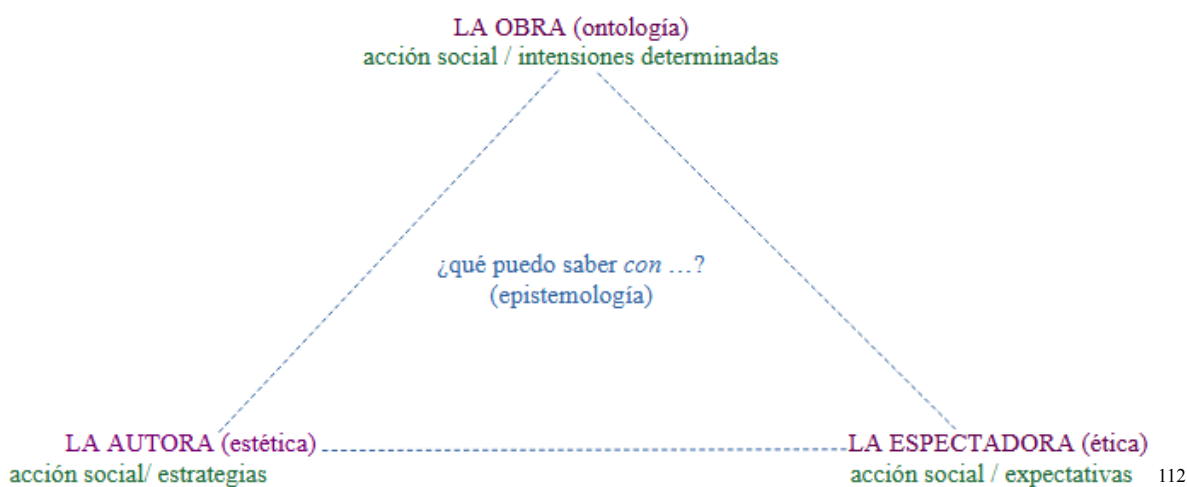
Es por ello que la cultura se presenta como una duración de los movimientos en los ocurren las relaciones prácticas con el mundo, los cúmulos de informaciones y de sensibilidades que llevamos hacia el colectivo para construir acciones y conocimientos regulares, necesarios y organizados. En este sentido, la acción cultural se presenta como la posibilidad de la superación de una totalidad por otra (Freire) y, en una manifestación como la cinematografía, se ordena para construir diversas relaciones visibles de la vivencia de la cultura cinéfila hablando desde nuestro contexto cultural-histórico. Por ello, parece importante señalar los elementos que constituyen la totalidad del campo de la cultura cinematográfica.

En el siguiente esquema, observamos, de manera general, las tres formas en las que el conocimiento transita dentro del saber, *con* la cinematografía, qué lugares son la ocasión de los procesos que vivimos como cultura cinematográfica, así como las acciones sociales y cómo somos agentes sociales. Estos conocimientos con el cine se entranan en el sistema social, como un saber cotidiano, un ver una pantalla en casa o una sala especial para su proyección, en una enseñanza reflexiva sobre la cinematografía en casa y en instituciones, en un aprendizaje meditado procurado por quienes están inmersos en el espacio social. Aprender de otras cineastas y otras cinéfilas es naturalizar y socializar nuestros saberes del tema.

¹⁰⁹ B. De Sousa Santos, “La experiencia profunda de los sentidos”, en *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur*, pp. 235-236.

¹¹⁰ P. Bourdieu, *El sentido práctico.*, p. 85.

ESQUEMA 2.- ¿Qué preguntas se le hacen al cine? ¹¹¹



Estos tres elementos, la obra, el autor (a) y las y los espectadores movilizan diversas participaciones de los diversos cuerpos que hacen posible la construcción de lo que, para fines de este texto, entenderemos como *cultura cinéfila*. Pues los tres elementos permiten descripciones de las operaciones cognoscitivas y sensibles, con el objeto filmico y sus diversos fenómenos. En un primer momento, la obra o el objeto filmico presenta una *acción social* en la que podemos observar *reglas semiológicas y rutinas tecnológicas*¹¹³ para exteriorizar las estrategias que el texto nos comparte de las intenciones de una autora. Pues, al estar relacionada con el comportamiento, la voluntad, los deseos y los sentidos, este objeto cognoscible es construido con objetivos y proyecciones de una persona, ésta, quiere intercambiar informaciones con quienes somos cuerpos espectadores del objeto. Así mismo, el cine se ha organizado y dividido en varios tipos de conocimiento que nos vinculan con el objeto, por ejemplo, las teorías cinematográficas, las teorías del lenguaje cinematográfico, los análisis cinematográficos, las pre-producciones, las producciones, rodajes y las post-producciones, el montaje, el sonido, la actuación, el guión, escaleta o texto de quien realiza, entre otros. Lo que podemos saber del cine nos acerca a otras formas de conocimiento, otras sensibilidades, se entrelazan con otras ciencias y expresiones.

¹¹¹ Manuel Vázquez de la Fuente, "Análisis filmico e interpretación: epistemología de los modos de significación", en *Cuadernos de documentación multimedia*, p. 251.

¹¹² Considero una postura política distinguir que también hay autoras, espectadoras y mujeres trabajando en el cine. Soy parte de ellas, es también una forma de nombrar mi trabajo y el de mis compañeras.

¹¹³ Luis Alonso Gacía, "Cine, comunicación, cultura", en *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*, p. 27.

Aunque podemos notar que este saber se delimita y cierra a grupos pequeños que han labrado y construido éste, por ser una forma de conocimiento elitizado dadas sus condiciones de producción. Se observa que para entenderlo como un fenómeno que encuentra una definición mientras dura el movimiento histórico, político, social, filosófico, económico, antropológico al que pertenece y que vive las prácticas dominantes y los discursos hegemónicos favorecidas por prejuicios, cultos a un mercado y alineaciones, se entrama en el campo cultural, contextual, histórico y del saber cotidiano con todos estos velos intersecantes.¹¹⁴ En este sentido, Comolli remarca un ciclo cerrado sobre el proceso de producir cine, verlo y vender, como lo apunta la siguiente cita:

El tiempo está suspendido y la historia, detenida. La comunión entre el culto del mercado se da de manera permanente, como si no hubiera otro esfuerzo para desplegar sin cesar que el de producir pobres para devorarlos. Así, el capital se autorepresenta como si estuviera cerrado en un ciclo en el que la resurrección se encadena a la crisis, la construcción a la destrucción, en una suerte de “más allá” de la muerte, como en un después del fin.¹¹⁵

Pues si bien, el campo cultural del cine nos permite identificar las relaciones con las hacedoras, espectadoras, charladoras y escritoras, también indica las diferencias de poder y la producción de desigualdades con sentencias como el costo de producciones o las ganancias de las mismas. Cerrar los ojos o delimitar la cultura cinematográfica a un sólo fenómeno es poco sostenible, pues los elementos que la atraviesan contienen direcciones de los grupos sociales a los que pertenecemos, y con los que no estamos de acuerdo, pues su objeto es someter a quienes miran para hacer grupos que puedan ser controladas y violentadas por otras pocas personas. Por ejemplo, la producción en grandes cantidades de cine con estructuras narrativas iguales, ideologías racistas, clasistas y patriarcales, que parecieran, como se señala en la cita, una crisis.

El siguiente elemento, la autora, es una agente social, cuya acción social, claramente vinculada con el anterior elemento, ordena un discurso de acuerdo a su mundo natural y el tema que ha decidido exponer. Por lo cual, sus percepciones, motivaciones, pensamientos, sueños, en otras palabras, su cuerpo *hacedor*, queda revelado y comprometido con lo que observamos en la pantalla. La directora ha ordenado las significaciones que ha observado para trasladarlas a una

¹¹⁴ Noción de Leon Battista Alberti, *apud* Jean Louis Comolli, *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología (1971-1972)*, p. 30.

¹¹⁵ J. L. Comolli, *Cine contra espectáculo*, p. 10.

selección del cuadro que decidió, pues tiene un entendimiento de articulación del lenguaje cinematográfico y de su posterior edición y montaje.

Finalmente, el último elemento que entrama esta cultura cinematográfica, y que además contiene muchos más elementos necesarios, son los espectadores y las espectadoras cinematográficas, que puede devenir en una tipología de acuerdo a los momentos que estarán entre ella, el objeto fílmico y la autora. Por otro lado, no podemos pensar en una espectadora “pasiva” o “activa” porque esta experiencia es también una acción social. Somos cuerpos espectadores conduciendo nuestras curiosidades, pensamientos y sensibilidades con la experiencia cinematográfica.

La pantalla baña nuestros cuerpos tiesos como estatuas con una espejeante proyección de materia fotoquímica, una trama de vibraciones materiales, visuales y sonoras, palpables, más corporales que espectrales. Materia y vibraciones separadas del cuerpo del actor y que vuelven al cuerpo del espectador a través de las máquinas. Estas, como no son inmateriales, filtran lo que transmiten.¹¹⁶

Es importante considerar que los cuerpos que observamos no estamos perdidos en la inmensidad de la pantalla, o que acudimos a un encuentro cinematográfico sin criterios de selección. Si bien existe un sistema industrial cinematográfico que realiza prácticas dominantes como fórmulas cinematográficas, estereotipos y expresiones repetidas tantas veces que han perdido su interés, además de las condiciones de producción, sistema económico al que pertenece y otros aspectos que podemos visualizar al hablar de cinematografía.

La cultura cinematográfica es el entramado de nuestras sensibilidades en el umbral de una pantalla en el que nos enfrentamos a otros mundos, otros cuerpos y otras formas de ordenar nuestras narraciones y nuestros saberes. Contiene en sí, los elementos que hemos señalado y cada uno de ellos se devela en el espacio social de diferentes maneras, con diferentes direcciones y por diferentes agentes. Es un momento de presencia preocupada y activa en el que transportamos informaciones diversas en el cuerpo colectivo que somos, ya que es una forma de dirigirnos a nosotras y nosotros mismos a actuar, sin pretender que esto sea novedad, sino más bien respuesta a la experiencia, es decir, responsabilidad con lo que hemos decidido investigar.

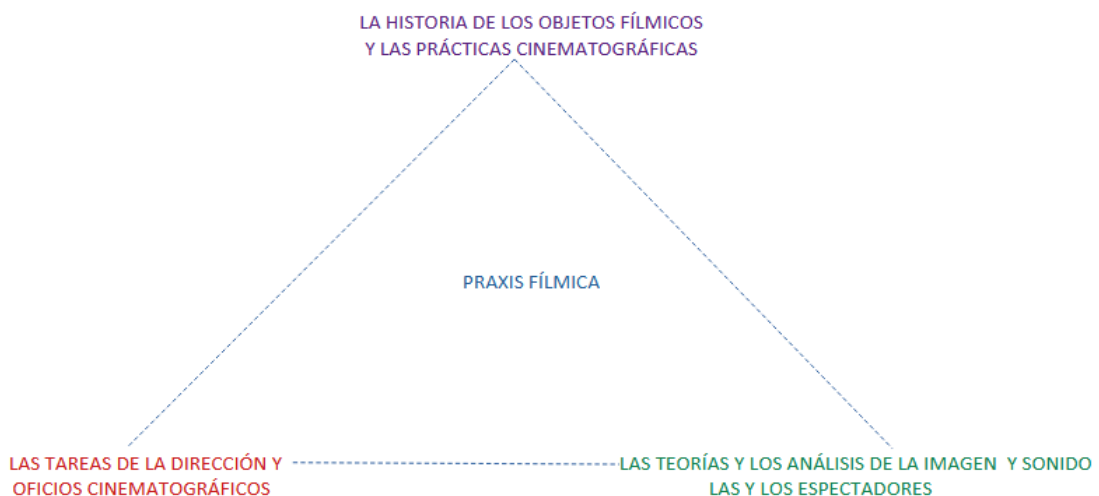
¹¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

CINÉFILAS Y CINÉFILOS EN LA DIMENSIÓN ESPECTATORIAL

En este apartado trataremos de desglosar cómo la cinefilia abarca más espacios que el amor por un fenómeno cinematográfico. Sería poco probable abordarlos todos, pues las prácticas relacionadas, en la dimensión espectral, son tantas como las personas que las practicamos; aunque sí podemos trazar un mapa que nos ayude a ver un sentir común. Podemos, incluso, hablar de una tipología para tratar de agruparnos y observar un panorama más o menos comunicado. Lo que sí podemos distinguir como cinéfilas, es el *gusto* y el *amor* que sentimos por ver una película nos moviliza para cuidar y actuar en relación con ver cine. Nuestro interés reflexivo con el que ponemos en movimiento nuestros saberes en cinematografía, y respondemos a la dirección de nuestros afectos, sensibilidades y a la construcción de espacios se comparte en un vaivén colectivo. Este cuidado, no sólo es una práctica constante, sino que también es un momento donde nuestros saberes y sensibilidades trabajan conectándose con acciones conjuntas.

Por ello, desglosaremos estos tres elementos, similares y sintetizados de lo que hemos repasado en el apartado anterior. Pues en nuestras prácticas posibles se encuentran como parte importante del sistema cultural cinematográfico, en constante tensión e incluso confusión, pues como observaremos se entranan fuertemente unas con otras para ser dirigidas a objetivos diversos.

ESQUEMA 3.- La vida cultural cinematográfica cinéfila¹¹⁷



¹¹⁷ Luis Alonso Gacía, *op.cit.*, pp. 28-29.

En un primer momento tenemos la historia del objeto cognoscible con el que establecemos una vinculación, que no es gratuita, pero sí legítima entre quien mira y lo que mira. Cabe mencionar que a pesar de la literatura que piensa el cine, y con mayor especificidad la película, los abordajes son desde las teorías cinematográficas, desde los autores y autoras que reflexionan sobre el objeto de su praxis. Para fines de este texto, pensaremos desde los ojos de la espectadora. Esto implica que la voz que más consultaremos es la voz que está en nuestro ser *cinéfila*, pues a pesar de ser una voz evidente, la mayor parte del tiempo no es visible para todas y todos.

Es por ello que el objeto fílmico, como una representación mental dada a las personas que percibimos con todo nuestro cuerpo y se ordena en ciertas relaciones con nuestros saberes, sensibilidades, afectos y sensaciones. Es un momento en el cual nuestra atención es dirigida mediante el lenguaje cinematográfico y en el cual se nos ordena, de manera estructurada y selectiva una narración para intercambiar información con nosotras.

En el objeto fílmico:

Lo que nos interesa en el hecho de filmar el mundo o el cuerpo son las líneas de fuga, lo que escapa al cálculo o a la voluntad, incluso a la consciencia, y que se puede definir como el cruce de lo *impensado* técnico que lleva consigo cada cámara con lo *involuntario* cuya sede es todo el cuerpo; y todavía más, con lo *impensado* que caracteriza nuestra relación con el mundo, cualesquiera sean los poderes de cálculo que se implementen.¹¹⁸

El objeto fílmico intercambia saberes, como nosotras intercambiamos con éste otros saberes. Además, existe un cruce entre ambos que modifica tanto a uno como al otro. Si bien el objeto fílmico se puede pensar como un hecho consumado, las lecturas variadas y matizadas de éste lo van a transformar en diversas experiencias. Por ejemplo, podemos pensar en las personas que dirigen sus reflexiones con las modificaciones del objeto, para la elaboración de ensayos, un tipo de cinefilia y hasta cierto punto una película cuyos diálogos me pueden parecer sosos y aburridos, a la persona de al lado le movilizan sus reflexiones y saberes de la temática del filme.

Si pensamos en *hacer* cinefilia, la acción nos remite a un espacio social donde no sólo el objeto fílmico cuenta como elemento principal de este acto. El proceso que conlleva toda su hechura está entramado en los contextos históricos-culturales también, pues las formas de hacer cine han cambiado durante los poco más de cien años de vida. Esta historia de los objetos

¹¹⁸ J. L. Comolli & Vincet Sorrel, *Cine modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, p. 19.

filmicos tiene una característica importante; el tiempo dentro del filme impregna a quienes miramos. Considero importante revisar cómo hablamos de nuestras cinefilias, qué nociones empleamos y dentro qué paradigmas tratamos nuestros saberes en relación al cine. Por ejemplo, si nos detenemos a pensar que :

Es cierto que el espectáculo, sometido al entretenimiento, odia el pensamiento y se vanagloria incluso de expulsarlo del templo de todas sus formas. Mucho más que en tiempos de Marx o Debord, lo espectacular en progreso dispone todo tipo de “paisaje al acto” (*zapping*, “interactividad”, juegos, etc.) cuyo primer efecto —si no su objeto mismo— consiste en *suspender* la posibilidad del más mínimo pasaje al pensamiento. Digamos que el *pasaje al acto de comprar* modeliza de ahora en más la ausencia de pensamiento. Digamos además que el deseo de no tener que pensar estructura el consumo del mundo.¹¹⁹

Pues la acción social de hacer cine en relación con las tareas de la dirección y los oficios cinematográficos, se relacionan con el sistema económico, social e histórico, es decir, el capitalismo en su faceta neoliberal, cuyos objetivos no son la vida. Los procesos que conlleva este sistema en la cultura cinematográfica pretenden modelar mercancías (en ambos sentidos, el objeto y la espectadora), así como las direcciones de sensibilidades, saberes y afectos deshumanizados, estereotipados y vacíos. Sin embargo, hay gran literatura sobre el cine que es resultado de estas prácticas, que enuncian procesos sociales reales y saberes que se acuerpan en personas que habitan nuestros colectivos, significando el otro lado de la hoja. En la mano, por fortuna, tenemos cada día la libertad de valorar lo que consideramos en ver al cine y mirar al mundo, pues la posibilidad de tomar al cine como una forma de trabajo sobre sí, como un trabajo político, depende de aprender a gobernar quien una es. Sus sensibilidades de organización, de vida, de visiones¹²⁰ está en nuestros cuerpos colectivos.

Podemos pensar la cinefilia en relación a estos dos primeros elementos de la praxis filmica, como un cuerpo que reconoce estas labores, las observa y las memoriza para dialogar con otras cinéfilas. Esperamos cosas de la historia del cine, de sus prácticas, oficios y tareas para sorprender con ese saber, para hacer parte de ese mundo natural y para vivirlo en carne propia. Además, la especialización de ese conocimiento nos permite identificar afinidades con otras personas que también se involucran en estos aspectos y así movilizar un cuerpo colectivo que piense y reflexione sobre el cine, en varios espacios. Vivir y hacer cinefilia, nos permite

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁰ *Cf.* Roger Koza.

preocuparnos de ciertos aspectos que nos harán descubrir y ver el cine de formas inconmensurables.

Por ello, podemos pensar la siguiente definición de espectadora: “El “simple espectador (a)” no existe. El espectador es actor de la representación por el hecho mismo de que participa sensible e imaginariamente en ella. A menos que esta lleve a cabo todo en su reemplazo, le asigne como resultado un lugar de exterioridad, le imponga un sentido y sensaciones, lo formatee mediante un comentario y un servicio de producción de efectos bloqueantes”.¹²¹ Es decir, es la agente que participa del hecho de la complejidad textual con su sensibilidad e imaginación, pero que puede estar expuesta a la imposición y modelación. Parece muy importante resaltar la primera línea de esta cita, pues en efecto una espectadora simple no acude a una sala de cine, ni se encuentra con una película porque sí. Las personas elegimos las películas por las disposiciones de oferta (Bourdieu), los principios generadores de prácticas distintas y distintivas, por los principios de visión, división, aficiones, afinidades, características del espacio social y posiciones dentro de este. Como observamos, los diferentes adjetivos con los que calificamos a las y los espectadores, parecen más bien dirigidos por el sistema Capitalista, Colonial y Patriarcal en el que estamos inmersas, y que con toda intención de modificarse, señalamos en este texto; *espectador activo, espectador pasivo, espectador simple*.

Reflexionar sobre el último elemento de la cultura cinematográfica, las teorías cinematográficas y las y los espectadores, percibimos que son una forma de relacionarnos, de crear conexiones como pensamientos, sensibilidades y afectos con los otros dos, que está en constante modificación y que puede transformarse para edificar relaciones virtuosas con el cine. Otras relaciones posibles con miras hacia la visión crítica, autónoma y libre. Tengamos cuidado con no cosificar estos elementos, y observarlos como un objetivo de vida digna.

PRÁCTICAS DESESCOLARIZADAS DE LA CINEFILIA: POSICIONES, DISPOSICIONES Y TOMAS DE POSICIÓN

Como hemos observado a lo largo de este texto, la educación no sólo es parte fundamental de la acción cultural, sino que también de la vida de todas las personas, pues si hablamos de ella como praxis, reflexión y acción de cada cuerpo en el mundo y que ella genera una transformación,

¹²¹ J. L. Comolli & Vincet Sorrel, *op. cit.*, pp. 13-14.

podemos ampliar la visión de que la *educación* no es sólo cursar de quince a casi veinte años de educación institucional en nuestras comunidades, bajo la guía de programas elaborados por profesoras y profesores –en su mayoría– aptos para el tema de cada asignatura. Con horarios, uniformes, útiles y cuadernos de notas. La escolarización, entonces es diferente de la educación, “Al alumno [a] se le “escolariza” de ese modo para confundir enseñanza con saber; promoción al curso siguiente con educación; diploma con competencia y fluidez con capacidad para decir algo nuevo. A su imaginación se la “escolariza para que acepte servicio en lugar de valor”¹²² y al ver esta diferencia en cada uno de nuestros días, comprendemos que hay una serie de prácticas que se llevan a cabo fuera de la escuela que son educativas, que los saberes que hemos aprendido a lo largo de nuestras vidas, son valiosos y funcionan para nosotras en nuestras experiencias. Comprendemos así que *todo el conocimiento es autoconocimiento* pues lo que investiguemos no es para saber *sobre* sino *con* eso que nos ha interesado cuidar en nuestras reflexiones y nuestro estar en nuestros mundos naturales.

Es así pertinente, por un lado, desglosar parte por parte el espacio social, las relaciones sociales, las prácticas y principios, así como las posiciones mediante el análisis relacional que propone P. Bourdieu y por el otro lado, develar los aspectos que componen las prácticas desescolarizadas de la cinefilia. Para ello, es indispensable comprender que “El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, bienes y de prácticas”¹²³ Pensar el *habitus* de la cinefilia, nos permite colocar diversos elementos, bien encuadrados en esta noción, para intuir los principios de división que además de generar y unificar, diferencian y aprecian estas prácticas y relaciones. Por ejemplo, por una parte pensar en las capacidades para producir cine, y por el otro, en las capacidades para diferenciar y apreciar el objeto fílmico. Es importante hacer notar que esta distinción y división, puede generar juicios sobre la clasificación dadas las características económicas y sociales, sin embargo, consiste en el análisis sociológico.

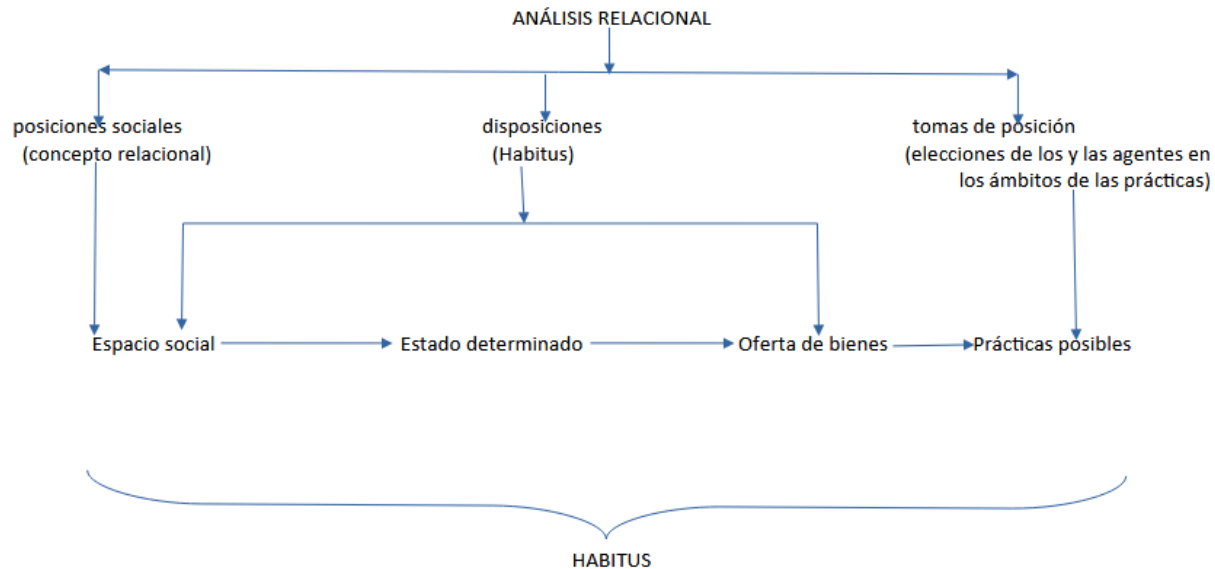
Así, observando el siguiente esquema, sabemos que el análisis de la relación se elabora entre las posiciones (relacional), las disposiciones (*habitus*) y las tomas de disposición (las elecciones de las y los agentes en los ámbitos de la práctica), para conocer las descripciones del conjunto de realidades, sus propiedades determinantes, las oposiciones a los diferencias

¹²² Iván Illich, “La sociedad desescolarizada”, en *Obras reunidas*, p. 191.

¹²³ P. Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, p. 19.

aparentes, otras propiedades y los agrupamientos de las semejanzas y las diferencias. Por posición entenderemos la que es “ocupada en el espacio social, es decir, en la estructura de la distribución de las diferentes especies del capital, que así mismo son armas, ordena las representaciones de este espacio y las tomas de posición en las luchas para conservarlo o transformarlo”¹²⁴ en un constante tránsito de informaciones sobre diferentes principios generadores y unificadores, gustos que entenderemos como las *disposiciones*. A continuación, observaremos un esquema de qué elementos y cómo podemos trabajar con el análisis relacional.

ESQUEMA 4.- Análisis relacional de Pierre Bourdieu¹²⁵



Entre las prácticas que podemos distinguir junto con las y los cinéfilos que convivimos, encontramos diversos principios generadores que nos develarán un *habitus* y que a su vez, nos desglosan las posiciones, disposiciones y tomas de posición. Para ello, hemos visualizado cinco diferentes *habitus* en los cuales podemos encontrar una clasificación, que no tiene como objeto generar un juicio previo sobre las falsas visiones de ‘cultura’ o bien, ‘intelectualidad’, más bien, la agencia y la dirección con la que cuidamos las reflexiones que nos ayudan a relacionarnos con el cine, a verlo, disfrutarlo y compartirlo. También, develar sobre la mesa éstas prácticas; cómo se

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 16.

distinguen unas de otras, qué gustos generan y sobre todo qué informaciones, en un vaivén constante, intercambian para generar prácticas objetivas enclasables.

Como lo veremos en la siguiente cita:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.¹²⁶

Particularmente, llama la atención, que todas ellas se pueden vivir y que, claramente, dependen del contexto histórico-cultural que habitamos. Por ahora, nos es fácil observar, también cómo se han modificado y cómo han ido llevando los *habitus* de la cinefilia por las construcciones de aparatos y programas para realizar y ver cine. Por ello, y por la vivencia de la cinéfila podemos distinguir cinco; cinefilia de sistema de estrellas, cinefilia de mercancía, cinefilia de fórmula, cinefilia curiosa y cinefilia política.

La primera, la *cinefilia del sistema de estrellas*, posiciona socialmente al agente en un acceso a cierto tipo de cinematografía que se exhibe en salas mayoritariamente dentro de plazas comerciales (gentrificación¹²⁷) y su conocimiento sobre los espacios de exhibición es escaso, generalmente, los complejos que están cerca de su domicilio, o bien las plataformas que tienen una suscripción mensual en sus dispositivos. La cinefilia, tiene acceso a dispositivos y a red de internet, por lo cual dedica su “tiempo libre” a la búsqueda y goce de las películas. Esa búsqueda tiene como objetivo el sistema de estrellas que ha sido generado en Estados Unidos (Georges Saodul) y que genera diálogos en torno a las mejores actuaciones o buenos trabajos de tal o cual actriz. Cabe destacar, que esta cinefilia es fértil en un sistema Capitalista, Patriarcal, y

¹²⁶ P. Bourdieu, *El sentido práctico*, p. 86.

¹²⁷ Entenderemos la gentrificación para efectos de este texto a partir de estos cuatro elementos propuestos por Casgrain y Janoschka: “1. la reinversión de capital en un espacio definido y un alza correspondiente del valor del suelo de ese espacio o en áreas colindantes; 2. la llegada de agentes con mayor capacidad de pago que los usuarios establecidos en ese espacio o en áreas colindantes ; 3. cambios en las actividades y en el paisaje urbano controlados por los grupos que ingresan al territorio en cuestión; 4. el desplazamiento directo, o la presión indirecta para el desplazamiento, de grupos sociales de ingresos más bajos de los que entran.” A. Casgrain, M. Janoschka, *Gentrificación y resistencia en las ciudades latinoamericanas: El ejemplo de Santiago de Chile*. Andamios [en línea]. 2013, vol.10, n.22 [citado 2024-07-24], pp.19-44.Disponible en:

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632013000200003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 2594-1917

Colonialista. En la Ciudad de México está cinefilia es muy concurrida, pues la mayor oferta de bienes cinematográficos son provenientes del sistema hollywoodense Norteamericano. Es una forma en la que aprendemos a ver películas, en la que reconocemos géneros, cinefotografías o formas de goce, por ejemplo. Es un amor por ver todas las películas de cierta actriz o actor, de seguir su filmografía, comentar su trabajo y la historia con lenguaje semi especializado de cine, por ejemplo, hablar del guión, el personaje que construyó, y cómo la cámara la o lo capturó. A pesar de que hemos vivido una pandemia que nos empujó a ver cine en casa, en cualquier dispositivo, cuando vivimos esta cinefilia, podemos decidir pagar por la experiencia máxima de la sala cinematográfica. Como otro aspecto, podemos destacar que esta cinefilia reconoce los rostros y así las historia, cuando recuerda haber visto esta película y por lo tanto puede o no recomendarla. Que a su vez genera más producciones de este tipo.

La siguiente es la *cinefilia de géneros o mercancía* que además de enamorarse del cine, se dedica a comprar y buscar todo lo relacionado con la película. Conoce cada detalle de la historia, en la que está la mayor fijación. Su diálogo es a partir de las construcciones de las narraciones dramáticas, los diseños de arte, vestuario y maquillaje, los efectos especiales y las bandas sonoras. Por lo tanto, su conocimiento sobre el lenguaje cinematográfico es más amplio, y sus búsquedas son a partir del género que han elegido. También, en su mayoría son producciones Norteamericanas del sistema hollywoodense y posee un sistema de estrellas. En esta cinefilia, aprendimos a ver películas con mayor detenimiento, pero con un fanatismo creciente, y responde, generalmente, a la impresión inicial de la primera visión en una sala, durante la infancia. igualmente, se acude a salas cercanas donde se puede disfrutar con subtítulos la película, pues se busca que no sea doblada. Esta cinefilia está dispuesta a pagar por la gran experiencia en una sala con elementos extra (comodidad, dulcería, sonido, pantalla, imagen) y sabe de los lugares en los que puede encontrar las películas que le rodean a la predilecta. Es una cinefilia que practica constantemente la lectura, si su película parte de una obra literaria, y dialoga con personas que visten y conocen los productos de la saga. Podemos observar también, que dedica más tiempo a la búsqueda, el goce, y sobre todo la compra de todo lo relacionado con la o las películas en cuestión.

Por ello la siguiente es la *cinefilia de fórmulas* es muy cercana, esta cinefilia buscan constantemente películas de un género en especial, pues su vínculo de goce es constante e importante para desenvolverse en el espacio social. Normalmente el género de aventura, terror,

acción y comedia son los que se buscan por esta cinefilia. El amor por ver estas películas, también se debe a la oferta de bienes que existe en las salas cinematográficas, que constantemente ofrecen esos géneros. No es gratuito, que al buscar una película en la cartelera, de las diecisiete películas en exhibición, la mayor oferta de bienes es lo que los complejos dominantes (Cinemex y Cinépolis¹²⁸) catalogan como terror/thriller con cuatro filmes, aventura/acción con otros cuatro y otros cuatro más comedia/drama, los restantes cinco, varían entre ciencia ficción, romance, animación, y sólo un documental en un complejo. Esta cinefilia también busca en plataformas virtuales, y el tiempo que destina es más del que una persona destina para entretenerse. Está, por lo tanto, en contacto con reseñas, comentarios televisivos, y recomendaciones que sus círculos cercanos le hacen sobre los géneros que les interesa. En ocasiones su búsqueda desenvuelve un acercamiento al equipo técnico de la producción, y puede buscar por directoras o guionistas. Esta cinefilia está dispuesta a pagar por una experiencia de comodidad, sistema de sonido e imagen que le es ofrecida por los mercados.

Las últimas dos cinefilias también van de la mano, por un lado la *cinefilia curiosa* se devela en el espacio social con personas que buscan más tiempo y visualizan a cualquier hora del día una película. Aquí, la búsqueda es por autoras o autores, y se identifican rápidamente los nombres de las personas que conforman los equipos técnicos, e incluso se sumerge en el lenguaje técnico cinematográfico. Sus intereses pueden irse encaminando a la realización cinematográfica. Pero sobre todo, el amor por el cine le moviliza para acudir a festivales, charlas con las y los directores, muestras cinematográficas, organiza y selecciona sus visionados de acuerdo a los programas de mano a las y los directores. Ocurre que se experimenta una soledad acompañada por el cine, como el cine en casa, los espacios de visualización son lugares de encuentro y diálogo constante. Esta cinefilia cita la película, casi de memoria y le funciona de ejemplo para el tema que se aborda en cualquier conversación. También, las personas que participamos de esta cinefilia, conseguimos los últimos boletos para ver la película, con mayor énfasis. Su día a día, están más vinculado con el cine, como si todo lo viera a través del mismo. Se siente comprometida a contextualizar lo que ve, histórica, económica, geográficamente, y a investigar más sobre el tema, el género, la narración dramática o las filmografías. Recordamos escenas y diálogos con detenimiento, y las compartimos con nuestros círculos de amistades.

¹²⁸ Cinemex, *Cartelera cinematográfica* [en línea]. Ciudad de México. Jueves 20 de abril del 2023. <<https://cinemex.com/cartelera/estado-8/cdmx-y-Area-metropolitana/cine-95> y <https://cinepolis.com/cartelera/cdmx-norte/>> [Consulta: 20 de abril, 2023, 11.28 am].

El espacio social, cuya oferta es más bien una búsqueda curiosa de parte de las y los cinéfilos, dispone lugares como casas de la cultura, galerías, salas que ofertan cines de otros países, no solo hollywoodenses. Los saberes de esta cinefilia, son constitutivos de espacios de proyección variados, conocimiento sobre las diferentes distribuciones de cine, incluso, conocimiento sobre descargas y subtítulaje fuera de las legislaciones de los derechos de autor. El acceso a red de internet, dispositivos, y salas universitarias, se dilata conforme se entrama en este espacios social. Actúa en consecuencia, movilizandoy organizando las ideas provocadas por la película por ejemplo, escribiendo sus propias reseñas, análisis o críticas, o bien, convocando a su comunidad al encuentro con esas películas. Por otro lado, la experiencia de la sala es importante, pero puede prescindir de ella, y ver cine con el mismo ahínco en diferentes pantallas. El placer de la cinefilia, vincula diferentes tipos de hábitos, sensibilidades, riquezas encontradas, extensiones de una misma, y una suspensión del dolor (placer). Es una forma de afinidad, de intercambio, pero sobre todo de búsqueda constante de dirección y empatía.

Por su lado, la *cinefilia política* es aquella cinefilia que se siente como una vida doble, pues el cine funciona como un lugar de resguardo, de protección, y se entiende paralela al mundo, de acuerdo a Roger Koza, pues también permite que se haga cuerpo, cuando se visualiza como una extensión del mundo, pero cabe destacar que esta relación es crítica, reflexiva, de comprensión intrínseca de la vivencia humana e intelectual. Pero sobre todo, intercambiar saberes y sensibilidades con el cine como un trabajo sobre nosotras mismas, aprender quien es una y cómo nos auto-dirigimos, auto-conocemos, para a su vez transmitirlo con nuestros colectivos. En esta cinefilia, como en la anterior, la conducción de nuestras curiosidades y los espacios de pensamiento, son más que indispensables para vivirla. La praxis de esta cinefilia, se observa detalladamente en los diálogos que sostenemos con otras personas sobre los temas que nos interesan, los que nos mueven y que no podemos tratar en otros espacios. Contemplamos con agrado, sorpresa, aproximación y maravilla o con disgusto, enfado y rechazo lo que acabamos de hacer, y tenemos como principio la generación de preguntas.

En general, las cinco cinefilias identificadas en este texto, además de vivir un momento de amor por el cine, es un lugar de elección propia, de iniciación, de un punto de partida para diversificar y ramificarse tanto como lo busquemos. Nuestros elementos contemplados son muchos, y casi siempre están fuera de una aula institucional, de un programa de estudio y de una guía magistral. Uno de los ejemplos más claros, lo entendemos como un cinencuentro/cineclub

que se presenta como una oportunidad para conocer junto con otrxs, cuyo mayor beneficio son las relaciones virtuosas y edificantes, y es también un trabajo sobre nosotras mismas, un hacer político. Pues en sus diálogos se nos permite hacer cuerpo común, conducir nuestras curiosidades, pensar libremente, dialogar sobre temas relevantes para la vida diaria, hablar sobre las libertades por las que estamos luchando. Transformar lo que merece ser transformado.

Definitivamente, y como lo hemos visualizado, hay varios puntos de vista sobre lo que es un cineclub, incluso, hay varios programas gubernamentales que sostienen que es un ejercicio comunitario que debe tener ciertas características, como un espacio de proyección, de diálogo y de dirección de este diálogo. De académicas y académicos que ilustran a quienes han ido a este encuentro. Sin bien es obvio que debe haber un espacio de proyección, es obvio que el diálogo puede nacer en cualquier momento y cualquier espacio, incluso por cualquier medio. Podemos hacer cineclub con las personas por correo electrónico o vía mensajes, llamadas telefónicas, caminando o cocinando, pues la dirección del diálogo, que nosotras elegimos, es nuestro elemento fuerte. Es una forma de desescolarizar la cultura, es decir, nuestros saberes no tienen que tener grados académicos para ser válidos, interesantes, o importantes. Pues no estamos consumiendo un gran acervo de conocimientos a cambio de jerarquías, estamos construyendo nuestros cuerpos colectivamente. Por eso Iván Illich afirma que: “La desescolarización de la sociedad no es más que una mutación cultural mediante la cual un pueblo recupera el uso efectivo de sus libertades constitucionales: el aprender y enseñar por hombres (y mujeres) que saben que han nacido libres y no con una libertad que les ha sido otorgada”.¹²⁹

En este sentido es que comprendemos que las prácticas que señalamos o tomas de posición de las y los agentes, ocupan posiciones de las maneras permanentes de ser o disposiciones en el espacio social que permite, como lo señala la cita anterior, recuperar sus libertades de forma efectiva. Es decir, el cine en un cineclub, es el espacio social en el que aprendemos y enseñamos, con la sensible libertad y un sentimiento colectivo más amplio del que alcanzamos a ver. Podemos aprender con el filipino Lav Díaz y al mismo tiempo, dialogar para enseñarnos a conducir nuestras realidades, observar con detalle los puntos de encuentro, destacar los de desencuentro, reflexionar los elementos comunes. En este ejemplo, cabe una anécdota. *Norte, el final de una historia* (2013) fue una impresionante narración filmica sobre una adaptación libre de *Crimen y Castigo*, de Fiódor Dostoyevski. Sus personajes, vestuarios, escenarios, diseño de

¹²⁹ I. Illich, “La sociedad desescolarizada”, en *op. cit.*, p. 114.

arte, eran muy similares a lo que observamos en algunas calles de la Ciudad de México. El cineclub se extendió hasta el salón de clases pues existe una necesidad para hablar de lo que se acaba de ver. Se comentó en clase y la respuesta del profesor en turno fue contundente: —¿Por qué piensas que se parecen? —A lo que respondí: “Parece que por las historias de colonización; ambos lugares fueron sometidos”. Lejos de sentir un aire de conocimiento, sentí una profunda empatía. Ambos sabíamos de qué se trataba, en la historia que fue así y pudo ser de otra manera. Cuando tuve oportunidad de verlo en la Cátedra Bergman y escuchar su posición política, Lav Díaz, confirmó esta posible enseñanza y aprendizaje con sus palabras: “En Filipinas también tenemos un *motherfucker* como en México como presidente”¹³⁰.

PRÁCTICAS ESCOLARIZADAS DE LA CINEFILIA: POSICIONES, DISPOSICIONES Y TOMAS DE POSICIÓN

Cuando hablamos de las prácticas escolarizadas, contamos con otros elementos y otros *habitus* que no tardaremos en visualizar en nuestro día a día. Pues como escribimos desde nuestra dimensión espectral y nuestras experiencias cinéfilas, es que comprendemos que el amor también puede nacer en espacios escolarizados.

Como punto de partida, podemos comprender la escolarización a partir de las palabras de Iván Illich, pues es pertinente recordar qué papel social tiene la escolarización para definir prácticas culturales en la cinefilia. Así, recordaremos que:

Al alumno se le “escolariza” de este modo para confundir enseñanza con saber, promoción al curso siguiente con educación, diploma con competencia, fluidez con capacidad para decir algo nuevo. A su imaginación se la “escolariza” para que acepte servicio en vez de valor. Se confunde el tratamiento médico tomándolo por cuidado de la salud, el trabajo social por mejoramiento de la vida comunitaria, la protección policiaca por tranquilidad, el equilibrio militar por seguridad nacional, la mezquina lucha cotidiana por trabajo productivo. La salud, el saber, la dignidad, la independencia y el quehacer creativo quedan definidos como poco más que el desempeño de las instituciones que afirman a servir estos fines, y su mejoramiento se hace dependiente de la asignación de mayores recursos a la administración de hospitales, escuelas y demás organismos correspondientes.¹³¹

¹³⁰ FICUNAM (5 de marzo de 2018), “Lav Díaz conversa con Roger Koza y Eva Sangiorgi” [YouTube]. México, Ciudad de México, Festival Internacional de Cine de la UNAM, martes 5 de marzo de 2018. Disponible en: <<https://youtu.be/Xtvz8jUFRoU>>. [Fecha de consulta: 9 de mayo de 2023, 12.00 pm.]

¹³¹ I. Illich, “La sociedad desescolarizada”, en *op. cit.*, p. 191.

En este momento, no podemos entonces confundir educación con escolarización, ni enseñanza con educación. A partir de que reconocemos las reglas fijas de una sociedad, cuya primera necesidad es la escolarización, o el ritual de la adquisición de habilidades de valor social definidas por un consejo escolar que tiene una serie de contradicciones y una conciencia de clase que vela por intereses de mercados educativos, es que cobra vida la idea de que se ha confundido el servicio de una escuela pública o privada, en lugar del valor de una experiencia. Esa reducción, tiene, en palabras del autor, una fórmula clara: a mayor educación consumida, mayor acervo de conocimientos y mayor jerarquía, a esto lo nombra el currículum oculto de la escolarización, cuya diseminación toca diferentes espacios de la vida diaria.

Podemos visualizar, por ejemplo, los primeros encuentros escolares con las películas, que no necesariamente ocurren en un aula, también, pueden ocurrir en otros espacios como galerías, museos, o en espacios donde se valide por una profesora o profesor dicho filme. Es decir, es necesario que este nos permita conocer más después de haberle visto. Por lo cual, tendremos una gran variedad de filmes, e incluso recordaremos los temas abordados y las imágenes: el aborto, la violencia familiar, la drogadicción, historia del arte, etcétera. La imagen de un aborto clandestino, una pareja discutiendo acerca de a qué familia visitar, o bien los jeroglíficos egipcios se han quedado guardadas en la mente como imágenes de temor, más que de conocimiento o de aprendizaje.

En este sentido, y bajo la forma de escolarización que hemos desglosado, podemos hablar de ciertas prácticas de la cinefilia que comprenden estas traducciones de nociones y formas de vivir la cultura cinematográfica. Por un lado, la idea de que el cine nos entretiene y relaja de las actividades escolares o laborales y por el otro, la idea de que el cine nos hace más *intelectuales* que lo que éramos antes de ver la película, acompañan las prácticas y las van direccionando. Elegimos amar el cine con dos premisas que nos llenarán de mayor acervo de conocimiento y placer, comprendemos que es un momento de *tiempo libre* que no sigue siendo *productivo* y no hemos perdido el tiempo, en el mejor de los casos. La clase sí puede girar en torno a una película y después comentarla, sin embargo, sabemos que esos comentarios son dirigidos hacia la memorización de un conocimiento o procesos sociales más complejos.

Ahora bien, si consideramos que se: “Transmite indeleblemente el mensaje de que sólo a través de la escuela el individuo podrá prepararse para la vida adulta en la sociedad, que lo que no se enseña en la escuela carece de valor, y que lo que se aprende afuera de la escuela no vale la

pena aprenderlo. Yo llamo a esto el currículum oculto de la escolarización porque constituye el marco inalterable del sistema, dentro del cual se hacen todos los cambios en el currículum”.¹³²

Las prácticas escolarizadas de la cinefilia normalmente se llevan a cabo dentro del aula, y en específico en el aula universitaria, pues hemos observado que a través de esta experiencia, el amor por el cine, nace y se desenvuelve en investigaciones de carácter universitario para futuros grados académicos y jerarquías. Este hábito constante, sensible con diversas riquezas, se desenvuelve en un repetitivo e inagotable proceso de investigación. Pues la película se presenta como una fuente de múltiples significaciones, vasto, fértil y vivo, y su visualización merece muchas ocasiones dedicadas, concentradas y reflexivas. Es un momento satisfactorio, pero la voz en la que nos convertimos, se vuelve la única voz para ver esa película o la repetición de otras voces que vieron antes que nosotras. Nuestros textos e investigaciones podrán desatar discusiones, encuentros y desencuentros, pero sobre todo, cubrir la necesidad de compartir lo que hemos visto en una película, con otras personas.

Por debajo de esta satisfacción de compartir lo que hemos visto, encontramos el ‘marco inalterable del sistema’, donde re organizamos y justificamos nuestra labor, legítima, pero escolar al final del día. Incluso, esta labor está inmersa en prejuicios, que no sólo denotan el precario sistema cultural cinematográfico de nuestro país, también las desigualdades económicas, corporales y la necesidad de espacios de vínculo con el objeto filmico. Pues se piensa que quiénes investigamos el cine desde la institución universitaria, fracasamos como directoras, productoras, fotógrafas, etc. de cine.

Otro rasgo característico de las prácticas escolarizadas de la cinefilia, es que se considera la temática con el mayor peso, puntualizando las disciplinas en las que se aborda este filme. Por ejemplo, una clase sobre Cultura Científica y Humanística I, presenta el filme “La cueva de los sueños olvidados”¹³³ de Werner Herzog para reconocer las pinturas rupestres de la Cueva de Chauvet ubicada en Francia. Después de la proyección, se terminó la clase, para la siguiente los comentarios se focalizaron en la pintura rupestre, había imágenes sobre el pizarrón que eran las mismas del documental, se dio pie, así a una práctica escolar. La cinefilia, me permitió buscar más documentales del director, pensar sobre la forma en la que la hizo y volverla a ver por afecto.

¹³² *Ibid.*, p. 126.

¹³³ Werner Herzog, *La cueva de los sueños olvidados (The cave of the forgotten dreams)*, [en línea]. <<https://mubi.com/films/cave-of-forgotten-dreams>> [Consulta: 31 de mayo, 2023].

Sin embargo, la finalidad de este documental, era que después de él, íbamos a saber más sobre pintura rupestre.

La legitimación de la distribución jerárquica del privilegio y el poder se ha desplazado de la alcurnia, la herencia, el favor del rey o del papa y la crueldad en el mercado o en el campo de batalla, a una forma más sutil de capitalismo: la institución jerárquica pero liberal de la escolarización obligatoria que permite al bien escolarizado imputar culpabilidad al consumidor rezagado de conocimientos por obtener un certificado de menor denominación.¹³⁴

Al recordar estas palabras, podemos pensar que esta cinefilia escolarizada, permite que se sienta la necesidad de escolarizar el gusto de las demás personas mediante la ‘alfabetización’ del lenguaje cinematográfico, autoras y autores relevantes para cierto tipo de historias del cine, y exigir el acceso de este cine para todas las personas. Sin embargo, la experiencia con las y los espectadores, demuestra otros caminos posibles para ver *de todo tipo* de cine. Por otra parte, el tiempo dedicado al visionado, la búsqueda y la compra de soportes físicos para ver películas o bien, las plataformas de costo que sobrepasa los 100 pesos por mes, es posible, para esta cinefilia escolarizada, cuya distribución de tiempo y bienes, está sujeta al Capitalismo en su etapa Neoliberal. Así como la asistencia a salas, festivales y clases magistrales.

Finalmente, podemos distinguir las prácticas de la cinefilia, de acuerdo a los *habitus*, espacios sociales, tomas de posición, disposición, decisiones y disposiciones de cada agente que se permite amar el cine, experimentar la vida con ojos cinematográficos y actuar, o no, conforme a su forma de habitar con el cine. Cabe destacar que no se puede enjuiciar moralmente cada una de estas prácticas: están bien o mal, se pueden labrar, cierto que con las manos, los pies, los ojos, nuestro cuerpo y nuestro diálogo, el tipo de vínculo que nos parezca interesante para ver y mirar el mundo, para trabajar políticamente con nosotras mismas.

VÍNCULOS CON EL OBJETO CINEMATOGRAFICO

La sala está vacía, tiene muchas butacas azules y una enorme pantalla. Hay luces de tipo led en los escalones y portavasos en los asientos, que en su mayoría son cómodos. Asisto a este tipo de lugares, desde que tengo memoria, normalmente dos o tres veces en un mes. Al apagar las luces,

¹³⁴ I. Illich, “La sociedad desescolarizada”, en *op. cit.*, p. 139.

comienzan los primeros rayos sobre la pantalla dictan un acuerdo muy simple: mira, después observa, para seleccionar y comparar las referencias que te interpelan y hacer tu traducción. Se trata de estar en el límite de dos espacios y dónde ocurre lo que llamamos cultura. Los principios antagónicos se enfrentan, dice Bourdieu sobre el umbral, o se invierte el mundo para los cambios de estado de interior a exterior y viceversa. Y es una descripción de cultura, una experiencia de ver, hacer, oír, degustar y tocar.

Los vínculos que formamos con el objeto cinematográfico, nos permiten reconocer qué información intercambiamos con el objeto y qué información el objeto intercambia con nosotras, pero también la posibilidad de poner en palabras experiencias y estas, ponerlas a prueba. La siguiente cita nos ayudará a verlo con más claridad:

Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal como ha aprendido el resto, que puede aprender para ocupar la posición del docto sino para practicar el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras.¹³⁵

Estos vínculos presentan tipos de puntos de partida, cruzamientos y nudos de nuestra experiencia de vida. Nos presentan oportunidades para trabajar con nosotras mismas y con el colectivo al que pertenecemos. Tal como lo propone Rancière, es una igualdad de inteligencias que puede poner en palabras, en diálogos lo que nos interesa decir de lo que hemos visto. Uno de los posibles vínculos con el objeto es el aprendizaje, es decir, atrapar lo que vemos para convertirlo en esas palabras, pues este proceso nos permite enunciar lo que hemos visto, lo que pensamos y lo que queremos decir al respecto. “Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado.¹³⁶ enuncia Rancière, en términos culturales lo podemos ver como transmisión de generación a generación las reglas sociales, los papeles sociales, etc. *La última función de cine*¹³⁷ (2021) de Pan Nalin habla de los vínculos con el cine que tiene Samay, de nueve años, que vive en Chalala, un pueblo del estado Gujarat en India, al sentirse atraído por la luz del proyector, las historias, los actores, vestuarios y las bandas sonoras. El proyccionista, a cambio de comida, le permite ver las películas desde la

¹³⁵Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, p 17.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁷ Pan Nalin, *La última función del cine (Last film show)*, [en línea].<<https://mubi.com/films/last-film-show>> [Consulta: 24 de mayo, 2023].

sala de proyección y además Samay, aprende todo lo relacionado con la proyección y la película de 35 mm. Funciona como punto de partida para él mismo replicar el aparato junto con sus amigos con lo que tienen a la mano en el pueblo, como un cruzar entre la vida del proyccionista, su vida y su propia proyección de vida, como nudos que aparecen entre lo que él quiere, desea, anhela y comienza a comprender de su contexto.

Samay es un espectador que rehace lo que ha mirado, sustrae la energía vital y también hace imágenes, asocia las imágenes con la historia, compone su propia lectura, selecciona las imágenes, las compara, las interpreta e interpela, las liga a su día a día. Lo que Bercht y Artaud, en palabras de Rancière, llamaría un espectador distante e intérprete. Una persona que ha traducido, en igualdad de inteligencias, lo que ha mirado para caminar una nueva experiencia intelectual.

Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino.¹³⁸

Samay, después de todo lo ocurrido en la historia le es posible trazar su propio camino, su ser espectador le ha permitido dirigirse a sí mismo. Esta es una forma de dirección vigilada por posiciones desiguales, jerárquicas, violentas y dominantes. Mismas que nos presentan fronteras y distancias entre el objeto y las espectadoras. Más tarde, en alguna reseña se apunta que esta historia es semi autobiográfica, el director vendía té con su padre en las orillas de las vías del tren y adoraba el cine que veía en la ciudad más cercana.

Hay que reconocer que existen dos premisas en las que se consideran “malas” espectadoras, la primera, a las personas que sólo miran, que sería en este caso, es contrario a conocer, y la segunda, que mirar es lo contrario a actuar. Parten de la idea de que el cuerpo descansa y se pierde durante dos horas. Se abstrae, pues deja a la cineasta ilustrarle y llenarle de una experiencia única en su vida. Con estas dos formas de ver a las espectadoras, se niega la posibilidad de una política estética que presenta diversas posiciones, movimientos de cuerpos, funciones de la palabra y el reparto de lo visible e invisible. Se niega, también, el vínculo con la

¹³⁸ J. Rancière, *El espectador emancipado*, p.23.

espectadora que en otras palabras, es el tránsito de informaciones entre ambas para provocar conexiones mentales y acciones dirigidas. Se entiende que:

“Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad. Por eso es que se puede cambiar el valor en términos, transformar el término “bueno” en malo y viceversa sin cambiar el funcionamiento de la oposición en sí”.¹³⁹

Por ejemplo, se puede entender que las personas que definen a este tipo de espectadoras hablen de la *causa y efecto* de una película, para nombrar a *los públicos pasivos, separados* de la pantalla, *simulando* un ritual en la sala, donde su ser es *individual*, donde lo que importa es su *atención*. Estas distribuciones, como se anuncia en la cita, disponen de las posiciones, tomas de posición, decisiones y de las capacidades e incapacidades de quienes miran. Para colocarles en una posición de sumisión donde ‘aprenden’ a ser espectadores. Nuevamente el aprendizaje en este punto es la compra de un conocimiento que posicionará a quién lo quiera en una jerarquía mayor.

En el documental, hay personas que sostienen que lo importante de este tipo de cine, es lo que sabremos después de mirarla. Este aprendizaje que nos será otorgado por esta película, nos colocará en otra posición espectral, una jerarquía más alta. Las demás personas que no accedieron a esta cinematografía, no obtienen ese conocimiento. Pensar que existen espectadoras *pasivas*, entonces es alimentar las desigualdades, tomar posición y decidir sobre lo que las demás personas *merecen* aprender de la cinematografía. Es también, trabajar en las ideas reaccionarias de lo que llaman “cine de autor”, “cine de arte”, “cine comercial”, entre otros.

[...] Se comprende que las evidencias que estructuran de esas maneras las relaciones de decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar también es una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa [...] Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros lugares, escenarios, en otros tipos de lugares.¹⁴⁰

Observar el vínculo con el objeto cinematográfico desde la *emancipación intelectual* que nos propone el autor Rancière, nos permite reconocer la cinefilia como una acción cultural, como un espacio de equilibrio entre los saberes de las personas que participan de este amor por el cine. Las diferentes inteligencias, se manifiestan sin dificultades y el cuerpo colectivo se percibe como

¹³⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.

un trabajo poético de traducción, es decir, un trabajo creativo de guiar de un lugar a otro lo que hemos visto del lenguaje cinematográfico. Esto es posible en un espacio como el cineclub.

ESPACIOS DEL VÍNCULO Y DE LAS PRÁCTICAS

La representación abstracta donde se ordenan y organizan todas las prácticas y representaciones de las agentes, y devela estructuras y posiciones ocupadas, es lo que reconoceremos como espacio. “El espacio social se constituye de tal forma que los agentes o los grupos se distribuyen en él en función de su posición de diferenciación [...] el capital económico y el capital cultural”¹⁴¹ Podemos por lo tanto hablar de estructuras de poder, económicas, culturales, sociales, políticas, etc., observadas en un espacio. Es también lugar de movimientos, de intercambios y posibilidades. El espacio puede ser el límite sutil entre dos personas u objetos, permitiendo que los cuerpos se diferencien unos de otros y sean visibles para todos. Por lo tanto, observaremos un orden y organización por cada tipo de espacio, en este sentido se encontrarán muchas características del mismo del vínculo y la práctica con un objeto cinematográfico. Más aún, podemos reconocer e incluso vivir los lugares de la cinefilia donde ocurren estos vínculos y prácticas.

Primeramente, cabe destacar que el espacio de vínculo, es decir, el orden y organización de todas nuestras prácticas y representaciones en que esto suceden intercambios y distribuciones de sensibilidades, gustos y decisiones, de la cinematografía, en la Ciudad de México, como en casi todo el mundo, las podemos categorizar, como aquí se propone:

Salas de cine es un referente genérico que podemos especificar en sus diferentes modalidades: *palacios cinematográficos*, cines de barrio, cineclubes, salas *de arte*, autocinemas, salas múltiples vinculadas a centros comerciales. Cada una ofrece diversos tipos de experiencia y los públicos se identifican con ellas de formas también variables. Los significados que han ido generando los cines exceden su función como exhibidores, llegando incluso a transformar el sentido de los filmes proyectados dentro de ellos.¹⁴²

Es decir, cada uno de estos espacios contienen propiedades tecnológicas, arquitectónicas, sensoriales, mobiliarias y comestibles que los hacen ser y funcionar como un espacio de

¹⁴¹ P. Bourdieu, *Razones prácticas*, p. 18.

¹⁴² Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, pp. 32-33.

vinculación con el objeto cinematográfico, mediado por un costo en el que se intercambia por un *producto*. Cada espacio, tiene diversos y específicos vínculos con la cinematografía, desde un espacio gentrificado en dónde encontramos salas de grandes empresas hegemónicas, o bien, espacios cuyo objetivo es la escolarización, hasta lugares dónde la libertad de pensamiento se vive.

Si bien existen diversos ejemplos de estos espacios, y de cómo son representados en la imagen cinematográfica, me gustaría traer al texto tres. El primero de *Roma*, del director italiano Federico Fellini, que ocurre en Rimini, un pueblo pequeño de Italia (del que también es originario el director), y en cuya sala de cine se proyecta una película. La sala está oscura, las butacas semi vacías, salvo por dos que son ocupadas por una mujer vestida de blanca, con un cigarro, y un joven de aproximadamente quince años, vestido de marinero. Éste se acerca poco a poco a la mujer para tocar sus piernas, y cuando lo consigue, entre el humo y la luz del proyector, la mujer voltea a preguntarle si perdió algo. La segunda imagen, es igualmente bella, Samaya de nueve años, está en la sala de cine aglomerada en su mayoría de hombres del pueblo Chalala en la India (y de donde también es el director), ha entrado sin pagar el boleto. Mientras se pregunta de dónde saldrá la luz del proyector, levanta su mano para sentirla, y entre sombras y luces aparece en su muñeca una pulsera de oro. Alguien lo acusa y lo echan de la sala. Finalmente, Hillary se sienta a ver una película, después de años de trabajar en el cine *Empire*, por primera vez. Sola en la sala, en el medio de ella, disfruta y anhela la película que pidió al proyeccionista, como una locura de último minuto, le mostrará.

De los órdenes y organizaciones que ocurren en estos espacios, observamos unos muy importantes para vivir el amor por la cinematografía, es un espacio de gusto por el cine, de dirección de nuestros asombros, de los temas relevantes para nuestra vida cotidiana, de compartir y distribuir las películas, de organizar acuerdos, decisiones, de vivir una independencia de nuestros cuerpos y curiosidades, ordenamos nuestros temas vitales, nuestros sueños, nuestras labores para pensar, discutir y dónde la cultura no está separada de la acción. Es también un espacio donde las reglas no son dichas, pero todas las conocemos: voz baja, casi silencio, cierto tipo de alimentos, asientos, etc.

En este sentido podemos hablar de un cineclub o cinencuentro, como proponemos nombrarlo en este texto, pues es donde ocurre la cultura. Además, lo vivimos como un espacio del vínculo con el objeto cinematográfico, de carácter político en tanto que “La política trata de lo

que vemos y de lo podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”¹⁴³. Pues en este espacio, cada persona que participe sabe que tiene la competencia para ver y la cualidad para decir sobre lo que ha visto. Es una forma de acción social, que coloca a quienes actúan como agentes que distribuyen de otras maneras el objeto cinematográfico. Si bien, se puede colaborar y contribuir de diferentes maneras (económica, tecnológica, comestible), existe una variedad de administraciones para este tipo de espacios. El cinencuentro, tiene una característica, importante el diálogo pues en este movimiento de intercambio de información que se da el cineclub o cinencuentro. Antes, es lo que hemos descrito, pero a partir de este momento, es decir, del compartir nuestros pensamientos, ideas, proyecciones, impresiones, sensibilidades es que se extiende a más. Incluso, ahora también, ordena los hábitos como trabajar, estudiar o comer. Su modo no tiene límite, en el sentido de que puede llevarse a cabo durante una conversación vía mensajería instantánea, o por llamada telefónica, saliendo de la sala y camino a casa, por correo electrónico, y un sin número de medios por los cuales compartimos y decimos lo que queremos decir.

Por ejemplo, después de la visualización de *Bienvenidos a bordo* (2021), alcancé a mi madre en la cocina y fingí guardar unos objetos para contar lo acababa de ver. Y escuchar otra forma de haber percibido una historia sin ver la imagen, si suscitaba un interés o si al menos movía algo en su persona. Es importante señalar que en este diálogo no hay dirección del discurso o debate, si bien esta es la forma institucional de entender una acción cultural escolarizada, podemos observar que lo que ocurre en los diálogos dista mucho de una guía proporcionada por una autoridad o especialista.

En este sentido el cinencuentro, como acción cultural lo concebimos como el espacio de vínculo político de las personas que tenemos un gusto y amor por el cine, dónde podemos vivir libertades, sensibilidades, inteligencias que nos habitan y nos permiten gobernarnos a nosotras mismas. Es decir, un espacio de educación: reflexión, praxis y acción de quienes asistimos y de desescolarización de la cultura.

¹⁴³ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, p. 10.

POLÍTICA CULTURAL CINEMATOGRÁFICA DE LAS Y LOS ESPECTADORES

Para hablar de política cultural, pondremos los ojos en lo que nos compete tomar en nuestras manos, es decir, nuestros propios asuntos políticos. En la forma y la estructura que nos posibilite modificar nuestras tareas, direcciones y los modos en los que nos comunicamos. Teniendo en cuenta que la información políticamente relevante la leeremos dentro de las posibilidades de lo que hemos descrito anteriormente como política. Con las decisiones reguladas y sobre las premisas que existen en nuestro colectivo. Más aún, teniendo presentes las formas de administración y jurisdicción, que se develan en los sistemas políticos de los que formamos parte. Por ello, traeremos al presente texto las anotaciones de P. Bourdieu, que distingue dos formas de poder, que nos orientarán para ir caminando en la política cultural cinematográfica de las y los espectadores que queremos proponer. Por ello apunta lo siguiente: “Digámoslo de manera rápida y provisoria: por un lado, está el poder político real eficaz que transforma objetivamente las estructuras; por otro, está el poder político de tipo simbólico que ejercen poderes culturales (el sacerdotal, el intelectual, etc.) que, al no lograr transformar las posibilidades objetivas, pueden transformar las relaciones con estas mismas posibilidades objetivas”.¹⁴⁴

La política como una acción efectiva y con sentido en las estructuras de nuestros sistemas sociales, económicos, etc., es posible en dos niveles. En un primer nivel, de carácter político se busca la transformación de las estructuras objetivas, la probabilidad de las cosas, y ejercido sobre estructuras de expectativa. En ese nivel, la proyección es fundamental, pues nos permite pensar en lo que sabemos y lo que es propio de los contextos. Y por el otro lado, el poder simbólico es ejercido por poderes culturales que transforman las relaciones con las posibilidades objetivas. Es más sobre las posibilidades y esperanzas —cuyo mismo carácter es complejo por el dominio que se puede llegar a tener sobre este—, pero es el que nos interesa desglosar en tanto la dimensión de las y los espectadores.

Este poder simbólico del que se habla, tiene dos formas muy interesantes de hacerse cuerpo, mediante el discurso y las acciones de provocación. Por una parte, el derecho a la palabra que está en la lucha cotidiana, que pone en juego todo para vivir con dignidad, y por otro lado, la acción de provocación que nos permite acuerpar el cruce de una frontera visible en nuestra

¹⁴⁴ P. Bourdieu, *Curso de sociología general 2*, p. 280.

posibilidad práctica de violarla. Es un paso simbólico. Sin embargo, y antes de seguir a las dos posibilidades del poder simbólico, tenemos que tener en cuenta que:

Por consiguiente, al transformar las estructuras de las posibilidades objetivas se pueden afectar indirectamente las representaciones, mientras que a la inversa —y precisamente esto hace que el poder simbólico siga siendo un poder dominado—, transformar las aspiraciones solo puede llevar a transformar las estructuras en la medida en que la representación transformada de las posibilidades lleve a una acción transformada con respecto a las estructuras. El poder simbólico sólo puede transformar realmente las estructuras mediante la movilización que produce al tornar pensables las acciones tácitamente excluidas como impensables, es decir, más que imposibles.¹⁴⁵

Es por ello, que debemos tener cuidado, dicho de otra manera, poner nuestro interés en reflexionar por las cosas que nos rodean. Es este sentido, y con relación a nuestra cultura cinematográfica, tener presente que las relaciones con el cine se pueden y se están transformando constantemente, que las lecturas que podemos realizar visualicen un horizonte cambiante y los puntos de vista de los parten las decisiones, así como los cuerpos que se movilizan alrededor este umbral. No podemos pensar que un cineclub será toda la vida un espacio estático y gubernamental. “En efecto, la representación del mundo social es objeto de luchas, e intentar imponer una visión del mundo social es afirmar una pretensión de ejercer una forma de poder sobre este mundo.”¹⁴⁶ Esto lo podemos saber de antemano, y vale la pena recordarlo.

En este sentido, podemos hablar de nuestras acciones culturales cinematográficas como una apuesta por desjerarquizar los aprendizajes, y desmontar la creencia de poseer cultura. En otras palabras, reconocer que la cinefilia y la política de las y los agentes se lleva a cabo sin jerarquías y sin posesiones de algo que nos habita y de lo que somos capaces de hacer desde antes de nacer. Acudimos a las salas cinematográficas o vemos películas en plataformas, en espacios públicos, socializamos el cine de diversas maneras y buscamos otras más para lograrlo. Por ello parece importante resaltar que las acciones en torno a la cinematografía, como el cinencuentro, resultan una oportunidad donde la palabra cobra importancia para observar las fronteras y las posibilidades de cruzarlas. Hablar sobre la película que acabamos de ver y lo que ha transformado o no en nuestros cuerpos, parece ser un poder simbólico que nos coloca como

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 282.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 117.

agentes con sentido. Pues eventualmente, como lo hemos dicho y lo recuerda Bourdieu, “Cambiar la vida es también, un poquito, cambiar la manera de hablar y pensar la vida.”¹⁴⁷

El diálogo, la palabra en un encuentro cinematográfico o bien, “todo elemento susceptible a ser expresado con ayuda de un código”,¹⁴⁸ que transmitimos y recibimos, nos permite vivir el momento de cultura y educación en la que está latente la lucha de la dignidad humana. Como lo hemos expresado es el ordenamiento de los elementos con los que contamos y con los que enlistamos nuestros intereses, curiosidades, sensibilidades y acciones. Cabe resaltar esta cita, en este sentido:

Y si también allí queremos introducir un poco de utopía para atenuar la tristeza del discurso sociológico, podemos, sin demasiada ingenuidad, convencernos de que no es inútil luchar a propósito de las palabras, a propósito de la honestidad, y del rigor de las palabras, por el habla franca y con franqueza. Es más vale la pena luchar para dar a conocer el derecho universal a la palabra, a una palabra capaz de asegurar el retorno de lo que está inhibido socialmente. [...] el militante no debería ser solamente alguien que pegue afiches o que lleve a cabo consignas, si no alguien, que tiene algo que decir y lo dice, que se expresa y que demanda expresarse, que controla lo que se dice, lo que se hace, y lo que se le hace decir.¹⁴⁹

Por ello es que podemos hablar del poder simbólico del cine en tanto espectadoras, pues es un retorno de lo que está socialmente inhibido, y que sucede en un cinencuentro caminado, por teléfono, lenguaje signado, textos, videoensayos, etc.

En otra dirección, nos parece relevante traer dos ejemplos del poder político y de la forma de administración que se localiza en nuestro contexto. Por una parte:

Inicialmente, la intervención gubernamental en el cine consistió en otorgar permisos, cobrar impuestos, vigilar la moralidad del espectáculo, y el orden en los locales. Fue hasta las primeras décadas del siglo XX cuando el Estado empezó a ir más allá de la mera reglamentación de la actividad cinematográfica, para concebirla como objeto de políticas públicas, por su dimensión ideológica-política, como un área de política exterior, como recurso educativo y, muy tímidamente, de fomento de una industria nacional.¹⁵⁰

Por la otra, el Instituto Mexicano de Cinematografía, o bien el la Ciudad de México el PROCINE que realizan programas, convocatorias o talleres que movilizan a las agentes, en su mayoría de la Ciudad, para buscar un cine mexicano, es decir, que se realiza en este país. Y, este

¹⁴⁷ P. Bourdieu, “Dar la palabra a la gente sin palabra”, en *Intervenciones políticas. Un sociólogo en la barricada*, p. 116.

¹⁴⁸ A. J. Greimas, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, p. 220.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 118-119.

¹⁵⁰ A. M. Rosas Mantecón, *op. cit.*, pp. 114-115.

poder político, posibilita con bajas expectativas, una *alfabetización visual* para quienes somos espectadoras, cuyo objetivo es educar para saber ver cine. Si pensamos en relación al poder simbólico, y su ejercicio, funciona a la hora de elegir una película, se piensa que no sabemos lo suficiente para ver esa película, por ejemplo. Aquí se trata de la censura, las regulaciones de tipo jurídico, económico, moral, las aperturas al cine extranjero dominante, las funciones de festivales, proyecciones escolarizadas y ‘formación de públicos’.

Finalmente, sabemos que existen estas manifestaciones de ambos poderes, y ahora sabemos a cual nos podemos sumar y cómo. Y podemos proyectar las posibilidades de nuestros discursos y acciones, con sus probables cambios. Para eventualmente, ver legitimado, es decir, con estructura y capacidad de transmitirlo a otras personas de nuestros colectivos.

CAPÍTULO IV

ESPACIOS UNIVERSITARIOS DE INVESTIGACIÓN CINEMATOGRÁFICA

En éste último capítulo, conoceremos a detalle el desglose del proceso investigativo realizado, lo cual nos dará la oportunidad de observar el curso de la metodología seleccionada y aplicada en los cinco espacios universitarios de investigación cinematográfica que fueron elegidos. En un primer momento, reconoceré y describiré los principios generadores y unificadores de estas prácticas universitarias, es decir, características distintivas, intrínsecas y relacionales que denotan una posición en un estilo de vida y que, a su vez, germinan en una acción cultural cinéfila de un tipo que se manifiesta en una escolarización.

Eventualmente, la descripción de las características y propiedades de los espacios y las y los agentes, me permitirán dar cuerpo y voz a dichos principios generadores y unificadores, pues dará la oportunidad de visibilizar los objetivos de esta investigación, acerca de este tipo de conocimiento cinéfilo, mediante las entrevistas y la participación colectiva que pude experimentar. Y finalmente, enunciaremos las observaciones culturales de estos espacios y conclusiones de la investigación.

Al ser un campo vasto, elegir dónde, cómo, con quiénes, para qué y por qué habitar este gusto,¹⁵¹ puede visualizarse en las prácticas y decisiones que tomamos como sociedad. Las prácticas que se manifiestan en una distinción, por ejemplo, pagar un servicio de plataformas en línea como Mubi o como Netflix, o bien, localizar en plazas, mercados o tianguis un disco DVD.¹⁵² Y la *acción social* regular de tomar una posición cómoda para ver una película, gozar el transcurso de la misma y finalmente comentar nuestras impresiones con cualquier persona, o con una red social, que tiene como primer impulso la mejor disposición de estos bienes culturales. La

¹⁵¹ El gusto, propensión y aptitud para la aprobación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadadas y enclasantas es la fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas que expresan, en la lógica específica de cada uno de los subespacios simbólicos —mobiliario, vestidos, lenguaje o hexis corporal—, la misma intención expresiva. Cf. P. Bourdieu, *La distinción*, p. 203.

¹⁵² *Digital Versatile Disc (DVD)* / trad. Disco Versátil Digital

cinematografía es un fenómeno cultural, corporal, afectivo, social, filosófico, económico, antropológico y político que está en bastantes áreas de nuestras vidas. Sin embargo, no siempre se manifiesta como un bien accesible, pues estamos inmersas en un cine hegemónico. Aunado a esto, distinguimos que el conjunto unitario de preferencias se expresan en subespacios simbólicos como el lenguaje o la condición o estado corporal (*hexis*). Comenzamos a hablar de tomas, actuaciones, guión, fotografía, dirección, incluso a memorizar los títulos de las películas en el idioma que corresponda, por una parte; sin embargo, por otra parte, también nos disponemos a sentarnos o acostarnos de modos específicos para la mejor visualización de una película de acuerdo con el espacio y la función social. Esto, por mencionar algunas de las preferencias. Ahora bien, estas prácticas de goce son percibidas como una o varias de las libertades que deseamos, soñamos y hacemos posibles con entusiasmo.

PRINCIPIO GENERADOR Y UNIFICADOR DE PRÁCTICAS UNIVERSITARIAS DE LA INVESTIGACIÓN CINEMATOGRÁFICA: CINCO ESPACIOS DE ARTICULACIÓN DE SABERES

Para vislumbrar las prácticas posibles de la cinefilia, de acuerdo con la acción humana como condición seminal para el conocimiento de una realidad, basta con voltear a vernos. Nosotras y nosotros somos parte de una serie de estructuras que se develan y reproducen en el espacio social, así como disposiciones o *habitus* que nos presentan historias colectivas diferenciadas de un vasto campo cultural cinematográfico.

Dicho de otra manera, las acciones que realizamos están entrelazadas con formas específicas de poner en cierto orden nuestras prácticas y representaciones en un espacio social determinado. Participamos de un “gusto” dentro de una inmensa diversidad de fenómenos culturales dispuestos. Es por ello que el primer principio generador y unificador es la disponibilidad de una oferta cinematográfica, donde se denotan las condiciones de existencia de estos objetos filmicos. Podemos identificar rápidamente que en esta disponibilidad se hacen presentes las hegemonías, principalmente norteamericanas, cuyas capacidades de producir prácticas y obras, que podemos diferenciar de otras ofertas, estructuran las acciones sociales del gusto cinematográfico en la mayoría de los estilos de vida. Sin embargo, la cinefilia a la que nos estamos refiriendo en esta investigación vive una disciplina y un cuidado de la búsqueda de los diversos objetos

cinematográficos; y sus prácticas, incluso, pueden ser disidentes, ya que también busca los objetos filmicos en los espacios de carácter privado o público, de acuerdo con los tipos de salas antes nombrados.

Un segundo principio lo podemos localizar en las *acciones culturales* relativas a la cinematografía y al tipo de cinefilia; por ejemplo, cuando acudimos a salas de exhibición, participamos de servicios en línea para ver una película o buscamos en ciertos espacios de encuentro qué objetos filmicos existen; o cuando tratamos de localizar espacios adecuados, ya sea oscuros o semi oscuros, o buscamos pantallas, proyectores, asientos y alimentos incluso, en algunas ocasiones; o al obtener las carteleras y los catálogos de las películas que se están exhibiendo, o los nombres de las actrices, actores, directoras y directores que presentan sus propuestas. Todo forma parte de estas *acciones sociales* que llevamos a cabo. Si bien es cierto que ir a una sala cinematográfica se ha modificado sustantivamente por dos importantes eventos como lo son la pandemia y la actual disponibilidad de las plataformas en línea, podemos reconocer que es una práctica única en su forma y que nos posiciona en el espacio social a quienes la realizamos. Cabe resaltar que estas prácticas son repetidas de manera afanosa y son motivadas por un deseo. De acuerdo con las tipologías de cinefilia, la que encontremos mayoritariamente sin dejar de lado que éstas pueden entramarse y habitar en cada una de nosotras de diversas formas, pues los contextos y sensibilidades son múltiples, ésta es la que reconoce en su *acción social* un cuidado por el acervo cinematográfico que será parte de su persona. Este cuidado moviliza una constante búsqueda de ofertas de estos bienes en diversos espacios y estilos de vida. Dicho de otra manera, en lo cotidiano movilizamos nuestros deseos para *ver* qué objetos filmicos descubrimos que sean capaces de producir admiración y sorpresa. Aunado a esto vamos decidiendo qué nos gusta y en dónde queremos colocar nuestro interés reflexivo.

También podemos situar la disposición corporal como una condición fundamental para llevar a cabo la *acción cultural*. Si como hemos mencionado, es cierto que se privilegian la vista y el oído en este tipo de experiencia cinematográfica, también podemos encontrarnos con que el gusto, el olfato y el tacto están inmersos en ella de maneras completamente inesperadas. Somos cuerpos bastante dispuestos a encontrarnos con todo tipo de objetos filmicos, especialmente porque suceden muchas cosas mientras estamos sentadas y en reposo disfrutando de dichos encuentros. Por un lado, podemos visualizar sensaciones, percepciones, emociones, afectos y sentimientos provocados por las imágenes que admiramos en la pantalla. Por otro lado, nuestro

cuerpo flexiona las rodillas, nos recargamos en un respaldo, o nos recostamos, ingerimos alimentos o bebidas, cruzamos las piernas, las estiramos y nos acomodamos en el asiento, o bien, nuestros neurotransmisores están funcionando junto con otras partes corporales.

Sin embargo, no es fácil reconocer que una actividad corpórea trae consigo una consciencia que pocas veces se puede visualizar. Los diversos aparatos ideológicos que entran al cine, cuya complejidad es vasta, no permiten que podamos sentirnos en el momento de visualización, además de desplegar un control de lo que podemos sentir, percibir y hasta de la manera como podemos emocionarnos. Sólo podemos ver lo que queremos ver y escuchar lo que queremos escuchar, ya sea bajo las premisas de una cinematografía hegemónica o bajo la generación de prácticas enclasables¹⁵³.

Cuando comenzamos a hablar de la corporalidad de la cinefilia, de inmediato hace su aparición en la escena la figura del deseo, que permite que las y los agentes se movilicen, aunque sólo sea, paradójicamente, para provocar otros encuentros con el objeto fílmico. Ésta, posee, diversos objetivos regulados por las emociones y sentimientos de quienes buscan. Además, por supuesto, de las disposiciones sociales y de las que las y los agentes propician. Es decir, *querer* ver una película es una realidad organizada en nuestros espacios sociales que se diferencia de otras prácticas a su vez, por ejemplo, ir a conciertos, museos, obras de teatro, y permite una clasificación dentro del sistema social de los estilos de vida afines, con sus principios como los modos de ser, de estar y de hacer, y las relaciones sociales que se conforma, con las y los otros agentes que quieren ver una película. Acudimos a la práctica unificadora de ponernos cómodas para dedicar tiempo y espacio al evento cinematográfico.

En un tercer principio podemos localizar los estudios universitarios que proporcionan y condicionan las búsquedas de temas y otras ofertas. Otras disponibilidades y acceso a ofertas, así como la creación de un producto académico como lo es un análisis de uno o varios objetos fílmicos, que también genera otro tipo de acercamientos a la cinematografía. La cinefilia, en dicha circunstancia, se presenta de otra manera y con otro conjunto unitario de preferencias, pues

¹⁵³ Las prácticas enclasables, de acuerdo a Pierre Bourdieu son prácticas que dividen a las personas en clasificaciones. Sirven para orientarse, saber si se puede debatir o hablar en el colectivo (es decir, enclasmiento práctico). En la vida cotidiana, también, para clasificar en simples oposiciones, a veces, de carácter no verbal, pues funcionan a nivel infraconsciente. Y en este sentido, el enclasmiento práctico es recíproco con el enclasmiento teórico, que tiene la opción de tomar el mismo enclasmiento como un objeto de investigación. Se vuelve pertinente para clasificar, multiplicar los criterios y adoptar puntos de vista. En el sentido de esta investigación, nos ayuda a orientar y debatir acerca de las prácticas de la cinefilia de estos espacios, así como, clasificarla y adoptar un punto de vista.

deviene en una institucionalización dada, finalmente, por la universidad. Además, posee otros procesos de elección, mayoritariamente basados en criterios tomados de la alta y la baja cultura.¹⁵⁴ El gusto también se transforma, pues la apertura, la propensión y apropiación de los bienes se encuentra basada en el estilo de vida universitario.

Por ello, parece pertinente recordar a Roland Barthes y entenderlo de la siguiente manera, “El *studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta/ no me gusta, I like/ I don't*. El *studium* pertenece a la categoría de *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias”.¹⁵⁵ O para decirlo de otra manera, se trata de un deseo que se ha puesto en marcha en las y los agentes que *gustan* de ver películas. De esta manera, y cómo lo señala Barthes en la cita, se genera una relación dicotómica de la que disponemos para actuar en consecuencia.

Entendemos que —como lo señala el mismo autor— hay una copresencia de otro elemento que hace “punzar” a la persona que se acerca con deseo al objeto. “Muy a menudo, el *punctum* es un «detalle» es decir, un objeto parcial”.¹⁵⁶ Este detalle, nos presenta el movimiento para desglosar los elementos de una película y analizarlos, por ejemplo, al ver *Vendredi Soir*, de Claire Denis, en la que hubo disposición cómoda, un disfrute y eventualmente una charla de la película. Eso suscitó un interés a medias otorgado por el detalle de una falda roja que se mantuvo en la mente durante un tiempo. Ahora bien, lo importante es que el color y el gesto prevalecieron en mí porque han movilizado algo en mí. Dice Roland Barthes que: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”.¹⁵⁷

Todos estos elementos permiten dirigir intereses reflexivos, así como el cultivo de sus relaciones de conocimiento, para ver los trabajos específicos de construcción de una cinefilia. Misma que va a transformarse constantemente en el umbral de la cultura cinematográfica de nuestro país, pues sus finalidades expresan su trabajo colectivo y personal sobre la sensibilidad.

¹⁵⁴ A pesar de ser dos criterios basados en prejuicios, y que además son poco sustentados, se continúa con la transmisión de ellos. Por ejemplo, en clases o en los mismos textos.

¹⁵⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 46.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

CARACTERÍSTICAS Y PROPIEDAD DE LOS ESPACIOS Y AGENTES

A continuación, detallaremos las piezas que fueron conformando la investigación, a partir de las entrevistas realizadas del 12 de septiembre del 2019 al 13 de junio del 2021, mediante un cuestionario base que comprendió 15 preguntas (Ver anexo 1), y se modificó de acuerdo con el seminario y la entrevistada o el entrevistado en turno. Durante esos meses, se entrevistó al Dr. Aliber Escobar, del Seminario de Teoría y Análisis Cinematográfico (STyAC) de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), en las instalaciones del plantel San Lorenzo Tezonco; al Lic. José Miguel Rentería en Coyoacán, CDMX, y a la Dra. Mariana Martínez vía correo electrónico, ambos integrantes del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); a la Dra. Raquel Gutiérrez Estupiñán del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), vía telefónica; al Dr. Juan Alberto Apodaca Peraza del Foro de Análisis Cinematográfico (FACINE), vía videoconferencia; y finalmente al Dr. Lauro Zavala del SepaCINE, vía correo electrónico. Cabe mencionar que las y los entrevistados otorgaron su permiso para mostrar los resultados obtenidos.

Las y los entrevistados fueron seleccionados de acuerdo a la disponibilidad y a las participaciones previamente observadas en las actividades de los seminarios. Es decir, su participación en los seminarios o coloquios; sus motivaciones compartidas, sus investigaciones y sobre todo la comunicación que se ha podido desenvolver a partir de mi inclusión en este campo cultural. Dado que algunos de estos Seminarios y Foros se encuentran en distintas partes de la República Mexicana, tuvimos que hacer una selección de los ocho espacios universitarios,¹⁵⁸ e incluso de sus diversas manifestaciones, por ejemplo, publicaciones y estudios especializados como maestrías y doctorados.

Otro criterio de selección fue encontrar los casos particulares de lo posible mediante los siguiente elementos: interés compartido por la cinematografía, actividad colectiva para compartir las impresiones que el objeto fílmico suscitó en las o los espectadores, *studium* y *punctum*,¹⁵⁹ así como en las y los integrantes de los seminarios y foros, generando la elaboración del análisis

¹⁵⁸ Hasta el momento de la escritura de este texto, sin embargo, es de nuestro conocimiento que estos incrementan (ver anexos).

¹⁵⁹ *Idem*.

cinematográfico correspondiente; estudios de cine a nivel universitario contextualizados en México; teorías, métodos, y modelos cinematográficos; estudios sobre cine multi e interdisciplinarios; discusión, escucha e impulso de los trabajos de las y los académicos; y finalmente, trabajar y construir desde el propio espacio social el fenómeno cultural. Mismos que nos permiten involucrarnos con una particularidad de la realidad empírica, en un contexto histórico-cultural determinado.

Posteriormente, y una vez realizadas las entrevistas pudimos localizar aspectos relevantes para la acción cultural cinéfila y otros aspectos que distan de la misma. A continuación detallaremos algunos aspectos importantes como que las y los entrevistados encuentran un amor, un gusto, una pasión e interés por el cine en edades universitarias. A pesar de que ha sido un fenómeno cultural recurrente en sus vidas, y haber sido influenciados por —en algunos casos— la figura paterna o algún otro familiar, no es sino hasta que se encuentran en el espacio universitario que el acercamiento se intensifica. Asimismo, encuentran el análisis cinematográfico en el aula universitaria, donde también está la posibilidad de crear proyectos para relacionarse con otras y otros investigadores. De la misma manera, se les permite especializarse en un tema sobre cinematografía y enfoques de su interés, que se han germinado en los estudios previos o en su vida de cinéfilas y cinéfilos.

Las y los entrevistados encuentran la cinefilia como una forma de vivir el gusto por el cine. Dentro de sus modos de ser, estar y hacer, la actividad de visualizar películas es recurrente, lo mismo que buscar y encontrar los filmes poco distribuidos; así como informarse de las nuevas propuestas, asistir a festivales, encuentros, muestras internacionales, conferencias, clases magistrales, talleres y foros, donde se localizan las propuestas.

Durante las entrevistas se habló de la cinefilia como una pasión, un gusto y un deseo por conocer más cine del que encontramos habitualmente en salas convencionales; y también de que se llegan a distanciar de esa pasión cuando llega el momento de la investigación para realizar el análisis cinematográfico. En el primer caso, se enunciaron los espacios que tienen otras propuestas, pues su interés las y los moviliza para, dentro del campo vasto de la cinematografía, elegir cierto tipo de propuestas. En el segundo, la visualización repetida de los fragmentos o los objetos completos puede llegar a ser desgastante, como lo mencionó el Dr. Escobar.

Del mismo modo, al ser espacios de estudio e investigación donde se gestan diversos conocimientos en torno al objeto fílmico, la forma académica en la que se presenta, por ejemplo

un seminario, permite a la o el investigador expandir sus conocimientos en torno al objeto, así como provocar la creación de otros conocimientos de manera colectiva. También se observó que se presenta como una forma de producir conocimiento sobre los objetos filmicos, que son legitimados por otros miembros del ámbito universitario; lo cual, a su vez, nos proporciona la elección de una toma de posición con relación a las prácticas posibles de habitar una cinefilia.

Las y los entrevistados también manifestaron que su acercamiento a las teorías, lenguajes y narrativas cinematográficas ocurre durante las asignaturas de las carrera seleccionadas (como literatura y comunicación) y, de manera introductoria, incluso en su entorno familiar; por lo cual, el estudio enfocado específicamente al cine lo han tenido que continuar en la universidad. Ellas y ellos se acercan a las bibliografías correspondientes y también buscan otras, mayoritariamente en lenguas de habla inglesa, francesa, italiana o alemana. Es importante resaltar que muchos de estos textos no tienen traducción y, en caso de tenerla, están a cargo de dos de las universidades antes mencionadas. También denotan el predominio de ciertos paradigmas para abordar el objeto filmico.

Otra observación relevante es que las y los entrevistados comienzan teniendo o tienen reuniones frecuentes para visualizar películas y después debatirlas y analizarlas; y programan estas reuniones conforme a los temas y las investigaciones que han leído y discutido en las aulas. El caso del SEC, por ejemplo, presenta la creación del cineclub y una posterior transformación a seminario. Podemos observar que la visualización colectiva de los participantes y la eventual discusión son necesarias para llevar a cabo la investigación del objeto filmico, aunque no es el caso de todos los seminarios.

El SUAC se gesta en la maestría de Historia del Arte de la FFyL de la UNAM, al percatarse de que los integrantes tenían temas e intereses en común respecto al objeto cinematográfico. Para el STyAC de la UACM se presenta como una oportunidad para que la comunidad universitaria se acerque al objeto filmico, y como una opción abierta, gratuita y que incentiva el intercambio con las diversas comunidades que abordan el estudio del objeto filmico. El FACINE, por su lado, proviene de un proyecto personal del Dr. Apodaca, que quiere vincular los intereses de varios estudiantes y profesores de las universidades de Tijuana. Las y los entrevistados aplican distintas metodologías de las diversas áreas del conocimiento, particularmente desde las que estudiaron (literatura, comunicación, entre otras) o desde las que son propias de la cinematografía. Todo ello con el objeto de hacerle cuestionamientos al objeto filmico, de acuerdo con sus intereses o gustos.

Por ejemplo, toman el tipo de ‘plano secuencia’ de la filmografía de un cineasta y elaboran una hipótesis sobre las formas del mismo, las funciones y las significaciones.

Una vez hecha la elección, se comprende que los análisis cinematográficos se conviertan en textos que se pueden compartir, principalmente, mediante revistas universitarias o a través de publicaciones impresas. Sin embargo, la forma más común de difusión de dichos análisis, antes de su publicación, es mediante coloquios, mesas, foros académicos y conferencias en las mismas universidades. Los lectores que se acercan a estos análisis, de acuerdo con las observaciones de las y los entrevistados, es el público especializado y estudiantil. El caso del FACINE busca que también otro tipo de cinéfilos se acerquen al análisis, pues consideran que éste transforma significativamente nuestro modo de relacionarnos con el cine.

Los Seminarios y el Foro les han dado la experiencia de observar cómo incrementa el interés de otras y otros estudiantes por los temas de los que trata el cine, así como por las formas en las que se vincula el cine con la didáctica en las aulas, o también por lo que nos puede decir sobre el propio cine. El FACINE sigue siendo peculiar, pues, al ser expuesto en varios espacios abiertos a cualquier tipo de espectadoras y espectadores, los intereses se diversifican. Asimismo, en el análisis cinematográfico se presentan dos modalidades: por un lado, como un recurso didáctico empleado por los profesores para ejemplificar un tema y, por el otro, como una herramienta de carácter científico que permite desglosar los elementos y problematizarlos. Cada entrevistado, en este sentido, dio aspectos y experiencias personales sobre las dos formas, inclinándose, en la especialización universitaria, a favor de la segunda modalidad.

Finalmente, el análisis cinematográfico lo definen como una herramienta que los lleva a cuestionamientos sobre las formas filmicas, pero que también les permite construir una serie de interpretaciones de carácter científico. El Dr. Aliber Escobar lo define en la entrevista realizada de la siguiente manera:

[...] es tomar a la película como un objeto de estudio que vas a desmembrar a partir de una perspectiva metodológica, y vas a tomar uno o varios aspectos de la misma, a analizar. Es decir, el sonido, la imagen, la imagen en movimiento, la fotografía, el diseño de arte, el color, no sé. O sea, vas a tomar uno o varios aspectos y los vas a sacar de la ficción filmica, de la seducción, de la fascinación y digamos que vas a neutralizar esa potencia del cine que es tan rico, que es tan interesante, cuando eres cinéfilo.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Aliber Escobar, *Entrevista*, [audio], 12-09-2019.

Se trata de otro momento y otra relación que tienen con el objeto fílmico durante la investigación. Reconocen que esto se ha potenciado en la especialización de la UAM-X, pues no existe otra opción académica para llevar a cabo tal acción. En este sentido, los Seminarios pretenden atender estas y otras necesidades en torno al estudio del cine y su análisis.

Una vez que se realizaron las preguntas relacionadas a los espacios académicos que realizan éstas investigaciones, se destacó que están concentrados sólo en las universidades y centralizados en la Ciudad de México, de acuerdo con la perspectiva de las y los entrevistados. Pues, además de que son pocos, algunos de ellos conforman grupos herméticos. Por otro lado, la Dra. Martínez agrega que no existe un sistema educativo dedicado al análisis, ni dentro de algún programa educativo ni en otros niveles educativos públicos o privados. Aunque es cierto que las escuelas de cine abordan desde la filosofía o la estética la interpretación, e incluso existen asignaturas dedicadas a la crítica.¹⁶¹

Las y los entrevistados hicieron hincapié en que es importante visualizar la diferencia entre la crítica y el análisis. Ambas actividades son distintas, pues una contiene, según argumentan, el juicio de quién la elabora y su publicación está premeditada para espacios periodísticos. La segunda tiene como objeto la descomposición del filme para comprobar una hipótesis y se hacen todo tipo de cuestionamientos, aunque no incluyen opiniones; además, su transmisión es en libros o revistas especializadas. Puntualizan que, si bien la crítica puede contener elementos del análisis, lo contrario no sucede.

Ahora bien, algunos de estos espacios dedicados al análisis llevan a cabo sesiones mensuales o bien semanales, donde se discuten las investigaciones en curso durante dos o más horas. Sus características varían, pues los contextos universitarios son diversos y complejos, así como las metodologías empleadas. Por ejemplo, el caso del SUAC, cuya labor de discusión se presenta cada primer lunes del mes, *a puerta cerrada*,¹⁶² como lo señalan las y los integrantes, para reflexionar sobre los trabajos en curso. En el STyA de la UACM, las sesiones varían según la modalidad y la disposición institucional, y con la premisa de que cualquier persona que quiera exponer puede hacerlo. En ambos casos, los temas son elegidos por los coordinadores del

¹⁶¹ Se han localizado dos maestrías en teoría y crítica de cine y estudios cinematográficos en el Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas (IMICH) y la Universidad de Guadalajara (UDG), respectivamente.

¹⁶² Es decir, no puede ingresar alguien que no pertenezca al seminario, o bien, cuyo trabajo de investigación no se haya presentado en el coloquio previamente.

seminario. En el caso del SEC de la BUAP, se organizan sesiones en que los investigadores del posgrado en Ciencias del Lenguaje son los expositores y participantes principales.

Por otra parte, la experiencia del FACINE es diferente. Es un foro que permite la lectura y el diálogo de los textos académicos de diversos investigadores, que envían su escrito y es elegido por un comité organizador que varía en cada edición. Su periodicidad es anual, se convoca meses antes del Foro y después se lleva a cabo durante tres días en la ciudad de Tijuana. En el transcurso del foro se presentan libros, compilaciones o investigaciones, así como estrenos de películas mexicanas con la presencia de las y los realizadores.

Observamos que las y los participantes de estos seminarios y del Foro varían conforme a las ediciones, aunque exista una constante de los miembros en los diversos espacios de investigación cinematográfica. Usualmente, las fechas de los coloquios y foros se calendarizan uno tras otro, dejando que los participantes circulen en las diferentes discusiones. De igual manera se puntualizó que las y los integrantes de los Seminarios y del Foro realizan las actividades relacionadas con la organización, calendarización, logística y difusión de los coloquios y foros; así como también planifican y contactan las intervenciones de los participantes extranjeros, pues existe mucha participación de investigadoras e investigadores de otros países.

Los aspectos específicos de cada espacio se podrán visualizar en la siguiente tabla, así como sus actividades, memorias y páginas de información. Ahora bien, si bien es de nuestro conocimiento que cada uno es un caso particular, pues responden a necesidades específicas de sus integrantes, también podemos observar entramados y principios generadores como los que hemos explicado.

TABLA 9.- Espacios universitarios de investigación cinematográfica en México

NOMBRE	SEDE	INTEGRANTES	ACTIVIDADES / PUBLICACIONES / MEMORIAS	PÁGINA DE INTERNET O REDES SOCIALES
Seminario de teoría y análisis cinematográfico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)	UACM	Dr. Aliber Escobar Mtra. María Paula Noval Morgan Dr. Rodrigo Martínez Martínez Mtro. Andrés Téllez Parra Dra. Raffaella de Antonellis Dr. Lauro Zavala Dra. Gabriela Vilchis Dra. Rocío González de Arce Dr. Sendey Sánchez Bello Dr. Juan Alberto Apodaca	Sesiones durante dos años cada semana cuatro horas Coloquio Internacional y Diplomado DITACINE	https://www.citacine.org/

		<p>Dra. Jessica Fernanda Conejo Muñoz Dra. Maricruz Castro Ricalde Mtro. Sergio Aguilar Alcalá Dr. Álvaro A. Fernández Reyes Mtro. Julián Woodside Dr. Diego Zavala Scherer Mtra. Jacqueline Gómez Mayorga Dra. Esther Bautista Dr. Carlo Comanducci Dr. Rubén Olachea Pérez Lic. Lucía Izquierdo Dra. Raquel Gutiérrez Estupiñán Dr. Miguel Sáenz Cardoza Dra. Annemarie Meier Bozza</p>	<p>Carteles y eventos en redes sociales</p>	
<p>Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)</p>	<p>Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM</p>	<p>17 integrantes</p>	<p>Sesiones primer lunes de cada mes Coloquio anual (9 ediciones) Memorias en la página de internet</p>	<p>https://twitter.com/semiariocine</p>
<p>Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE)</p>	<p>Centro Cultural Tijuana (pero trabaja de manera independiente)</p>	<p>Dr. Juan Alberto Apodaca</p>	<p>Foro Internacional de tres días Carteles y eventos en redes sociales. Vídeos sobre las mesas.</p>	<p>https://es-la.facebook.com/facinetijuana/</p>
<p>Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego"</p>	<p>BUAP / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego"</p>	<p>Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán (actual Responsable del SEC) Hortensia Ramón Lira Victoria Pérez Flor de Liz Mendoza Ruíz Felipe Arámbula Guillermo Carrera García. Yuriria Marín Noé Blancas Jaime Villarreal Karen Cárdenas Isaura Flores Chávez Carlos Gómez Solana Idalia Hidalgo Rubí López Velázquez Javier Córdova Tena Diego Berrospe Rodríguez Alan Paul Vergara Vallejo</p>	<p>Sesiones cada jueves último de mes, de 17 a 19 hrs. Jornadas de Estudios Cinematográficos y colaboración con el Festival de Cine Silente. Publicaciones de tres libros y artículos.</p>	<p>https://secpuebla.com</p>

SepaCINE, Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico	UAM- X	Lauro Zavala (presidente)	<p>Asamblea anual durante el Congreso</p> <p>Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico (XVIII edición)</p> <p>Carteles y eventos en redes sociales.</p> <p>Publicaciones</p>	<p>https://www.facebook.com/sepancine</p> <p>http://www.sepancine.org/#/home</p>
--------------------------------------------------------------------	--------	---------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ESPACIOS DIALÓGICOS, ARGUMENTATIVOS, REFLEXIVOS Y DE INTERCAMBIO

La *acción cultural*, de interés en este trabajo, versa sobre la orientación que construimos de nuestras posiciones y disposiciones vinculadas a nuestras sensibilidades. La cinefilia, en este sentido, se convirtió en un interés reflexivo pertinente, pues en su hechura encontramos conjuntos de dirección, organización y entramado de diversos elementos culturales. Aunado a esto, nos permite reconocer las formas en las que se manifiesta, es decir, las relaciones o conjunto de estas que son mediadas por la cinematografía. Y no sólo ello, también los elementos de las tareas educativo-culturales no escolarizadas. Tal como lo menciona la siguiente cita: “El punto de partida lo podemos situar en la afirmación de que ambos con sus planteamientos [sobre la noción cultura], intenciones y acciones, participa o pueden participar en las deseables tareas educativo-culturales que como comunidad y como sociedad nos proponemos”.¹⁶³

En el momento en que somos espectadoras y espectadores de una película, habitamos un umbral, es decir, la cultura. Podemos percibirlo o no, pero estamos inmersas en un espacio ante los modos de ser, estar y hacer de quienes han elaborado un objeto filmico y dónde se halla una operación de todos los estados interiores y exteriores en confluencia que nos constituyen. Si éste es de una cultura diferente a la nuestra, la percepción puede ser más evidente.

En este momento, podemos encontrarnos ante una *acción cultural* que orientaremos hacia la toma de posición y disposición que construyamos. Disponer nuestro cuerpo común para guiar nuestras curiosidades, inteligencias, libertades, pensamientos y herramientas, mientras estamos en

¹⁶³ A. Hernandez Barba, *op.cit.*, p. 78.

el tránsito, nos lleva al momento en el que interiorizamos aspectos del exterior y el exterior se encuentra con aspectos de nuestro interior. Pero no sólo eso, también la apertura o la clausura de los elementos que intervienen en este proceso.

Ser cuerpos viendo una película nos permite estar en contacto con diversos umbrales y en el proceso infinito de vivir los límites¹⁶⁴, que también constituye afinidades. Y podría ser ésta una de las razones por las que el diálogo después de una película se vuelve tan necesario, pues queremos hablar de estos límites que han tenido un enfrentamiento o se han invertido en nosotras. Otra razón del diálogo, es la hechura que hemos labrado de nuestras sensibilidades y la forma en la que la compartimos.

El encuentro con una película —y su eventual diálogo— permite a las y los cinéfilos del tipo que sean, suscitar placeres compartidos y pretextos para hablar de todo aquello que nos afecta, asombra o se acerca a nuestros sentimientos y voluntades. Cuando proyectamos en colectivo hacia dónde podemos encaminar este proceso, nos vemos ante un despliegue de opciones, pero ellas no son del todo claras, ya que están ocultas en institucionalizaciones. Pero podemos identificar como una raíz el encuentro y el diálogo en espacios donde las y los involucrados pueden generar confianza, por ejemplo un cineclub.

El cineclub o cineencuentro¹⁶⁵ implica un *hacer* y no depende de un momento o espacio adecuado, de un horario o un calendario institucional, de un medio o una herramienta; es un momento de intercambio donde ponemos cuidado o podemos en movimiento diversos intereses reflexivos sobre los diversos umbrales que presenciamos. Buscamos y localizamos afinidades en los límites análogos. Dicho de otra manera, no es un espacio con sillas, mesas, una o un moderador, un tema previamente seleccionado, una estrategia o una orden del día, con un instructivo en mano. Pues esto lo vivimos, pero el cineclub y el cine nos permiten caminar otros trayectos, y abrir unos donde hemos puesto en movimiento nuestra imaginación. Eventualmente, esto nos permite formar otras organizaciones y procesos constitutivos de quienes somos, hemos sido y seremos.

¹⁶⁴ Con relación a la noción límite en la literatura científica de Pierre Bourdieu, considero que al ser *el lugar de lucha*, es decir, *el lugar de límite entre los campos que son el lugar o la ocasión de luchas muy reales*, tenemos la oportunidad de visualizar lo que ocurre en nuestros cuerpos al sentarnos a ver una película. Si lo que estamos simpatizando con lo que vemos, e incluso encontramos luchas similares, la experiencia se considera amable. Pero si por el contrario, experimentamos imaginaciones que nos contrarían, descartamos de inmediato la película.

¹⁶⁵ A partir de la propuesta de renombrar, sin necesidad de caer en anglicismos, hemos pensado en esta opción. Sin embargo, tenemos apertura a diversos nombramientos de esta acción cultural.

Ahora podemos reconocer y nombrar los elementos que encauzan al cineencuentro a transformar nuestras *acciones sociales y culturales*. En un primer momento encontramos, la hechura de nuestras sensibilidades y los encuentros de umbrales culturales, para expandirnos hasta nuestros cuerpos como espectadoras y espectadores, y seguir con nuestros diálogos y cuidados, para finalizar en nuestros trabajos colectivos. A continuación, los desglosaremos;

- Disposición y posición de nuestros cuerpos
- Cuerpo común
- Espacio de pensamiento
- Ver en profundidad, escuchar en profundidad, oler, degustar y tocar profundos
- Anidar nuestra curiosidad
- Proyección visual y auditiva de un objeto filmico
- Diálogo (en línea, presencial, en varias actividades y medios de intercambio)
- Localización de afinidades
- Transformación de nuestras sensibilidades
- Movilización de nuestras acciones socioculturales

Cual si fuera un espacio de umbral, todo puede cambiar al escuchar la voz de quienes participamos en una *acción cultural* de esta naturaleza. Incluso pueden desaparecer algunos elementos y transformarse en otros, del mismo modo en que pueden convertirse en una forma institucionalizada que remarque la dirección de colectivo, tomada desde el Estado, por ejemplo. Ahora mismo podemos visualizar en varios ejemplos este último, pues la labor del PROCINE tiene una presencia en los diversos grupos sociales organizados, ya que moviliza permisos, presupuestos, literatura y acciones de *gestión y promoción cultural*. Lo que hemos presenciado en los seminarios de esta investigación, donde las y los agentes se han dirigido intencionalmente hacia las instituciones universitarias, pues esa decisión representa un movimiento relacional estratégico en el espacio social de poder.

Las implicaciones de estos ejemplos, cambia de maneras violentas la *acción cultural*, cuyo horizonte natural es el autoconocimiento como una condición previa de autoría al mundo (De Sousa Santos). Sin embargo, como resultado de esta investigación, podemos coincidir en que

tanto el cineencuentro como la cinefilia nos permiten hacer visible y poner en movimiento una *acción cultural* transformadora.

OBSERVACIÓN CULTURAL

Una de las formas en las que podemos encontrar la visibilidad de la *acción cultural* es la observación cultural. De antemano, sabemos que nosotras, investigadoras, seremos observadas también, pues es una relación entre las y los involucrados. Esta consiste en una “[...] experiencia de investigación [que] es una acción social totalizadora, que implica, por tanto todos los sentidos”,¹⁶⁶ es decir, una serie de actos intencionales y con sentido (Gallino), los cuales, como se sabe, tienen un apoyo fundamental en el proyecto, pues nos permitirá visualizar y comprender hacia a dónde nos dirigiremos.

Al narrar esta experiencia de observación cultural, podemos encontrar características de relación en diversas magnitudes. Asumir una condición, o bien reconocerle, es primordial, pues ella nos permite pensar en nuestros espacios sociales, clases sociales y reglas sociales. De igual manera, un compromiso con el reconocimiento y con habilidad de discernir lo que sabemos, nos permitirán visualizar las luchas que habitamos. En efecto, están en nosotras, e incluso aunque no se nos permita verlas, contextualmente, ahí están. Una característica más, es nuestra praxis pues enfatizamos en que somos las autoras de nuestros mundos. Y, simultáneamente, la proyección de nuestras acciones directas, para construir una transformación permanente (Adab Domínguez).

La serie de entrevistas que realicé durante esta investigación, tuvo como alcance visualizar las prácticas y espacios en los que se desenvuelve la cinefilia, del grupo de académicas y académicos que participan de la colectividad universitaria. Por un lado, recordaron, que estas acciones están dadas desde la escolarización. Esto quiere decir que se decide con base a los rituales, contradicciones, conciencias de clase, de que lo que es válido —o lo que es contribuido con razón—, a la magnitud cinematográfica y que sólo lo que se ha aprendido en el aula. En este sentido, se cumple la igualación entre el mayor acervo de conocimiento y la mayor jerarquía social, premisa de la escolarización. Pues por el contrario, la *cinefilia política* trata de imaginar y

¹⁶⁶ B. De Sousa Santos, “La experiencia profunda de los sentidos” en *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur*, p. 241.

legitimar los saberes que emanan de una acción cultural cinéfila, así como, las acciones que se pueden cambiar por las que se efectúan hoy en la cinefilia.

CONCLUSIONES

En retrospectiva, este proceso de investigación devino en cambios importantes relativos a diversos aprendizajes, creencias, imágenes e informaciones relacionadas a lo que pensaba era la Acción Cultural. En un primer momento, la idea del saber compartido en la experiencia de una cinefilia, como un *momento* en el que intercambiamos informaciones con otras personas, a través de una pantalla, y que esto tendrá eco en nuestra vida diaria. Se constató, que este conocimiento es íntimo y comprensivo y, que en él habita el poder, que es capaz de cambiar las reglas de las relaciones que se tienen con las estructuras en las que vivimos. Si bien, no cambiar estas estructuras o moverlas, sí cómo nos dirigimos dentro de éstas. Pues una vez habilitado, este poder cultural, lo podemos ver en diferentes prácticas, movimientos de libertad, saltos de fronteras establecidas y la oportunidad de rehacer lo que nos ha sido dispuesto de antemano.

En el encuentro con la pantalla, es decir, el momento de visualización, es también el momento de praxis, reflexión y acción. Si se observa con detenimiento, lo anterior responde a la médula de la Acción Cultural. Una vez establecidos estos momentos, fue de suma importancia esclarecer qué se trata de la respuesta de nuestros cuerpos (también, colectivos) a la experiencia de tomar nuestros asuntos políticos en nuestras manos, de organizar y distribuir nuestros intereses y de *cambiar la vida* (que) *es también, un poquito cambiar las maneras de hablar y de pensar la vida*¹⁶⁷.

La consecución de los objetivos se hicieron evidentes en el desarrollo de cada capítulo, a que, en el primero de ellos, el desglose, reconocimiento, descripción y agrupación de las formas del trabajo con la cultural, permitieron la visualización de varios aspectos y matices de lo que significa trabajar *con* y *sobre* la cultura, y cómo ésta, explica los objetivos de estos tipos de trabajo. Consecuentemente, fue fundamental precisar y asumir desde qué paradigma iba a trabajar la Acción Cultural, así como, el retomar las herramientas más importantes para el trabajo cultural, como lo pueden llegar a ser el *proyecto cultural* y el *diagnóstico participativo*. Eventualmente, me dediqué a precisar desde qué imaginaciones partí para concretar una propuesta de Acción Cultural, en las magnitudes teóricas y metodológicas. Para ello fue necesario, revisar la literatura correspondiente y qué autores o autoras, estaban pensando desde aquí. Reconocer que varias

¹⁶⁷ Bourdieu, P. *Intervenciones políticas. Un sociólogo en la barricada*. p. 116.

ciencias podrían intervenir en la concepción de este tipo de acción, y que, por lo tanto su alcance sería abarcativo, divergente y apto para tomar la forma los contextos en los que se pudiera pensar su aplicación e inclusión en el trabajo colectivo fue de vital importancia para reconocernos en el *paradigma emergente*.

En adición, pensar en posibles definiciones de cultura y cómo podrían vincularse con el trabajo a realizarse, proveyó la necesidad de pensarla como un *momento*. Dadas las características espacio-temporales de la cinefilia, sostener que se trata de un momento en el umbral donde ocurre el intercambio de saberes, sensibilidades, experiencias, emociones y otras informaciones, y que, se experimenta una lucha ante lo que se ha presenciado, funcionó para reconocer a los cuerpos espectadores. Así como, descubrir que ocurre un vaivén de afectaciones entre quienes han elaborado el objeto filmico, y quienes miran, resultando en cambio de prácticas, experiencias y gozos. Eventualmente, esto tuvo conexión en la propuesta de Pierre Bourdieu sobre el poder simbólico, pues esta forma de imaginar la cultura otorga voz, agencia, dirección a quienes participan en ella. Este poder, es el que transforma las relaciones en posibilidades objetivas, en reconocer el conocimiento que tenemos sobre las cosas y en esperanzas que se vuelven alcanzables. En términos del mismo Bourdieu, es el poder de cambiar las reglas.

De igual manera, la visión de Iván Illich y Paulo Freire, aportaron estrategias argumentales concretas y claras para la actuación de quienes incluyan la Acción Cultural en sus contextos. Por un lado, desposeer de todo *curriculum oculto*¹⁶⁸ a las prácticas vinculadas al aprendizaje, educación y diálogo dentro de los contextos de este trabajo con la cultura, y en consecuencia, dentro de la cinefilia. Esta perspectiva, difícil de imaginar desde la cinematografía, se puede conseguir a través de la dirección de las curiosidades, intereses y espacios en los que una persona participa del juego de la cinefilia. Personalmente, fue muy laborioso imaginar contextos así, e incluso, desarticular discursos que no hacían más que repetir este patrón de pensamiento. Aunado a esto, pensar que una de las estructuras fuertes de la Acción Cultural —y de la cinefilia— es la educación, y que ésta, al ser *praxis, libertad y acción*, matiza las prácticas, los objetivos y los intereses, fue esclarecedor y consistente para este texto.

Siguiendo con Freire, la Acción Cultural que propone, propició pensar en el fin —o inicio— de una *síntesis cultural* que es la provocación de una *acción humanista transformadora*, que merecen nuestros contextos en este momento. Es decir, actividades que desglosen y

¹⁶⁸ Es decir, partir de que a más educación *consumida*, mayor acervo de conocimiento, mayor jerarquía.

expongan las contradicciones de las estructuras, sistemas y reglas que no permitan la funcionalidad de éstos, pues como mencionamos, las estructuras pueden ser inamovibles y fijas. Hasta ahora, cada noción, idea y pensamiento embonan satisfactoriamente para escanear los trabajos con la cultura y pensar otros.

Sin embargo, y al abordar la cinefilia desde estas propuestas teóricas-metodológicas se abrió un panorama que encontró pertinencia en el cambio de unas ideas por otras. Por ejemplo, gracias a la lectura de Manuel Vázquez, Luis Alonso García y sobre todo, Jean-Louis Comolli, pude esclarecer las reglas, las prácticas, los hábitos y las formas en las que hablamos de espectadores, y triangular los elementos que se retroalimentan en un mundo tan amplio como la cinematografía. Pensar, por ejemplo, que la cultura cinéfila tiene paradojas y que quienes la vivimos, nos resulta difícil distinguirlas pues de acuerdo con el *habitus* que experimentamos nos colocamos en posiciones específicas de las estructuras sociales de las que somos parte. Gracias a esto, y a la aplicación del análisis sociológico de Bourdieu, conseguí diferenciar una cinefilia de otra, creando una tipología para distinguir las prácticas, tomas de posición, disposición y posiciones de cada una. A partir de este momento, el proceso de desescolarizar la cinefilia, se tuvo que hacer efectivo. Despejar esta investigación de las nociones *espectador activo/pasivo*, o bien, *espectador simple, público, masas*, etc., se hizo pertinente, no sin antes reconocer de dónde venían estas perspectivas y que nociones de cultura estaban representando, e incluso el marco de qué estructuras de dominación se daban. Por ejemplo, pensar que mirar es lo contrario a actuar, o que si no tienes estudios universitarios, no podrás comprender ciertas películas, o que nuestros cuerpos están inmóviles e inertes cuando se está frente a la pantalla. De esta manera también se pudieron visualizar las prácticas enclasables que daban las disposiciones o *habitus* que se corresponden con la posición y las tomas de posición relativas a las acciones culturales cinematográficas. Por ejemplo, de quienes acuden a las salas cinematográficas o pagan plataformas o bien, qué carteleras están disponibles en los diversos espacios destinados a la exhibición. Las cercanías de las salas cinematográficas o cineclubes, y con mayor especificidad, de las maneras en las que se adquieren películas, por ejemplo, las descargas —de las películas y subtítulos—, las visualizaciones en los blogs, las búsquedas sobre las autoras y los autores, así como, la información relacionada a la película. Además, los momentos en los que hay disposición y posición para el diálogo acerca de la película, o el reconocimiento del lenguaje

cinematográfico. Y hasta detalles como la preferencia del doblaje o del subtítulo, la observación del cuidado técnico y de las reglas.

Esto me permitió imaginar un tipo de cinefilia que pudiera desajustar las visiones contrarias a la Acción Cultural propuesta en este texto, estaríamos hablando de las relaciones críticas, reflexivas, comprensivas de los cuerpos colectivos a los que pertenecemos y, de saberes paralelos a los nuestros mundos. De un ejercicio de intercambio de saberes y sensibilidades con el trabajo cinematográfico de un grupo de personas. Precisamente, que no nos aleje de quienes han elaborado el objeto filmico, y que reconozcamos su carácter común. De que sea posible la conducción de nuestras curiosidades y de los espacios de pensamiento.

Finalmente, y al abordar cinco espacios de investigación y discusión cinematográfica universitaria, la estrategia argumental desenvuelta, me permitió enfocar mis herramientas conceptuales resultantes de esta investigación en deshojar las prácticas sociales de estos espacios e identificar los diversos matices de la búsqueda por mantener el cine en varias áreas de su vida. Cada entrevistada y entrevistado, manifestaron que su vínculo con el objeto cinematográfico se había transformado. De ser un objeto de placer, a ser un objeto de investigación, y este cambio implicaba reconocer su carácter escolarizado, capitalista y dependiente de las primeras dos características. Sin embargo, hubo un caso especial, el Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica (FACINE) en la ciudad de Tijuana, cuyas puertas están abiertas a las personas interesadas —y curiosas— para encontrarse como un espacio flexible. De esta manera, su pertinencia y relevancia es fundamental para el grupo social, no sólo de la frontera norte del país, sino también, para todos quienes les seguimos la pista. Por ejemplo, en la disposición de carteleras, el diálogo cinematográfico y los diversos vínculos con el objeto filmico.

El presente texto cobra entonces pertinencia al señalar de qué otras maneras, qué otras prácticas y posibles objetivos podría habitar una cinefilia que se dirija así misma. Así como, presentar una opción de trabajo con la cultura, como personas profesionales, en los diversos contextos que ocupamos. De otra manera, moldear la acción cultural a nuestras necesidades como colectivos, reconociendo qué es lo prioritario en contextos de guerra constante. De acuerdo con esto, podemos imaginar que este esfuerzo literario puede soltar las amarras teóricas y metodológicas y buscar nuevas líneas, interesantes y vivaces para los diversos trabajos con la cultura y no sobre ella ni a costa de ella o como algo ajeno.

Es por ello, que se vuelve valioso reconocer qué lugares de lucha entre los campos de estudio y los paradigmas son los lugares donde este texto está de pie. En primer lugar en el campo social académico universitario de la carrera de Arte y Patrimonio Cultural que busca legitimarse. El siguiente sería el proceso de desescolarizar la cultura (como lo propone Illich), en los diversos ámbitos de los modos de vivir, hacer y estar. Continuando con el reconocimiento de la pertinencia de la cinefilia y su capacidad de desvincularse de los paradigmas que la limitan. Hasta, y finalmente, acceder a los lugares donde se operan los cambios de estado y reconocerse afectadas como profesionales y personas, es decir, sentirnos y sabernos en el momento cultural que nos corresponde.

Todos estos límites se hicieron presentes durante la escritura e investigación, con diversos matices y contradicciones, e incluso con dificultad, de quien escribe estas palabras para asumirlas en cuerpo y mente. Sin embargo, y con mucha esperanza, este texto pretende involucrar a quienes leen en estas discusiones, propuestas e ideas.

En este sentido, la apertura y la constante modificación de estas ideas, seguirán siendo motivo de más trabajo y lectura, escritura y sobre todo de diálogo con aquellos que se incluyan en el transcurso de mi vida académica, profesional y personal.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Trad. Alfredo N. Galletti. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Alonso García, Luis. *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. México: Plaza y Váldes Editores, 2010. Impreso.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala- Sanahuja. México: Paidós, 2018. Impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México: Siglo Veintiuno, 2019. Impreso.
- Berger, Peter L. y Luckmman, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Trad. Silvia Zuleta. Buenos Aires: Amorrortu, 2019. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Curso de sociología general 2. El concepto del capital*. Trad. Horacio Pons. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2021. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. M^a del Carmen Ruiz de Elvira. México: Editorial Taurus, 2012. Pensamiento: México. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Intervenciones políticas. Un sociólogo en la barricada*. Trad. Alicia Beatriz Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. “La esencia del neoliberalismo” (trad. Jeremy J. Shapiro), en *Le Monde Diplomatique* [en línea], núm. 35. Francia, París, diciembre de 1998. <<https://mondediplo.com/1998/12/08bourdieu>>
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Trad. Ariel Dillon. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2013. Impreso.
- Casgrain, Antoine, Janochska, Michael. *Gentrificación y resistencia en las ciudades latinoamericanas: El ejemplo de Santiago de Chile*. Andamios [en línea]. 2013, vol.10, n.22 [citado 2024-07-24], pp.19-44. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632013000200003&lng=es&nrm=iso>.
- Crítica del pensamiento crítico*. Cronicón. El observatorio Latinoamericano. 3 de mayo de 2022. Web. 16 de junio de 2022. [n.net/wp/critica-del-pensamiento-critico-de-lo-que-se-trata-es-de-transformar-al-mundo/](https://www.cronicon.net/wp/critica-del-pensamiento-critico-de-lo-que-se-trata-es-de-transformar-al-mundo/)
- Comolli, Jean Louis. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.

- Comolli, Jean Louis & Vincent Sorrel, *Cine, modo de empleo. Del fotoquímico a lo digital*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Manantial, 2016. Impreso.
- De Sousa Santos, Boaventura. *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del sur*. Trad. Álex Torradellas Gorda. Madrid: Editorial Trotta, 2019. Impreso.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Ed. José Guadalupe Gandarilla Salgado. México: Editorial Siglo XXI Editores, 2019. Impreso.
- De Sousa Santos, Boaventura. “¿Puede Europa sobrevivir a este momento?”, en *Globalter; otro mundo es posible*, [en línea]. 2023. <<https://globalter.com/puede-europa-sobrevivir-a-este-momento/>>
- Domínguez Rueda, Fortino. “Lucha por la vida en el campo y en la ciudad”, en *La Jornada Virtual*, [en línea], secc. Opinión. México, sábado 7 de marzo del 2020. <<https://www.jornada.com.mx/2020/03/07/opinion/016a2pol>>
- Subsecretaría General de Gobierno, *Elaboración de diagnósticos participativos* [PDF]. Santiago de Chile, Gobierno de Chile (Participación ciudadana para una mejor democracia, 5), 2005-2008. Disponible en: <https://www.academia.edu/6333782/SERIE_PARTICIPACION_CIUDADANA_PARA_UNA_MEJOR_DEMOCRACIA_5_ELABORACION_DE_DIAGNOSTICOS_PARTICIPATIVOS>. [Última consulta: 2 de junio de 2022.]
- Fernández Violante, Marcela (coord.), *La docencia y el fenómeno filmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*. México: Textos de Humanidades UNAM, 1988. Impreso.
- Freire, Paulo. *Sobre la acción cultural*. Chile: ICIRA —Proyecto de Gobierno de Chile/ Naciones Unidas/ FAO, 1972. Impreso
- Freire, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*. Trad. Lilién Ronzoni. México: Siglo XXI Editores, 2011. Impreso.
- Freire, Paulo. *Política y educación*. Trad. Stella Mastrángelo. México: Siglo XXI Editores, 2022. Impreso.
- Freire, Paulo. *Por una pedagogía de la pregunta*. Trad. Clara Berenguer. México: Siglo XXI Editores, 2016. Impreso.
- Gallino, Luciano. *Diccionario de sociología*. México: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.
- Heller, Agnes. *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Trad. Marcelo Mendoza Hurtado. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. Impreso.
- Hernández Barba, Alfonso. “Promoción y Gestión Cultural: intención y acción”, en *Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 13* (2005): 78-84. Impreso.

- Horta, Luis (coord.). *Manual de Cineclubismo*. Chile: Red de Cineclubes de Chile (Creative Commons), 2013. Impreso.
- Illich, Iván. *Obras reunidas: Alternativas / La sociedad desescolarizada / Energía y equidad / La convivencialidad / Desempleo creador / Némesis médica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. Madrid: Gredos, 2010. Impreso.
- La ciencia de la autocrítica*. Rebelión. Opinión. 28 de junio de 2024. Web. 10 de julio de 2024. <https://rebellion.org/la-ciencia-de-la-autocritica/>
- Luhmann, Niklas. *Sociología política*. Trad. Iván Ortega Rodríguez. Madrid: Editorial Trotta, 2014. Impreso.
- Mac Gregor, José Antonio, coord., “El proyecto cultural como praxis comunitaria: la red de colectivos en Tamaulipas”, en *Proyectos culturales: sus configuraciones y desafíos para el cambio social*. Ciudad de México: Intersecciones. México. Secretaría de Cultura, Dirección General de Vinculación Cultural, 2016, pp. 153-191. Impreso.
- Mantecón, Ana Rosas. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa, UAM-I, 2017. Impreso.
- Mejía Madrid, Fabrizio. “El Estado feo”, en *La Jornada Virtual* [en línea], secc. Opinión. México, CDMX, sábado 11 de septiembre del 2021. <<https://www.jornada.com.mx/2021/09/11/opinion/016a1pol>>
- Miller, Toby, Yúdice, George. *Política cultural*. Trad. Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Argentina: Ediciones Manantial, 2010. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Santiago de Chile: Editorial LOM, 2009. Impreso.
- Román García, Laura Elena. “Una revisión teórica sobre la gestión cultural”, en *Revista digital de Gestión Cultural*, 1 (2011): 5-1. Impreso.
- Rodríguez Álvarez, Gabriel. *ABCINECLUB. Guía para entusiastas*. México: UNAM, 2018. Impreso.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016. Digital.
- Streck, Danilo (cord). *Diccionario. Paulo Freire*, Lima: Auténtica Editora, 2008. Digital.
- Vázquez de la Fuente, Manuel. “Análisis filmico e interpretación: epistemología de los modos de significación”, en *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 21 (2010): 249-277. Impreso.

- Yáñez Canal, Carlos (ed). *Praxis de la gestión cultural*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018. Impreso.
- Zumalde, Imanol. “La emoción filmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas”, en *Revista Latina de Comunicación Social*. 66 (2011): 326 a 349. Impreso.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. España: Cátedra, Universidad del País Vasco (Signo e Imagen), 2018. Impreso.

FILMOGRAFÍA

- Álvarez, María (dir.), *Las cinéphilas* [en línea]. Argentina, 2017. 74 min. Disponible en: <<https://www.filminlatino.mx/pelicula/las-cinephilas?origin=searcher&origin-type=unique>>. [Consulta: 31 de marzo, 2023.]
- Díaz, Lav (dir.), *Norte, el final de una historia (North, the end of the history)* [en línea]. Filipinas, 2013. 250 min. Disponible en: <<https://mubi.com/films/norte-the-end-of-history>>. [Consulta: 31 de mayo, 2023].
- Fellini, Federico (dir.). *Roma* [DVD]. Italia-Francia, 1972. 114 min. Disponible en: <<https://mubi.com/films/fellinis-roma>>. [Consulta: 30 de mayo, 2023.]
- Herzog, Werner (dir.). *La cueva de los secretos olvidados (The cave of the forgotten dreams)* [en línea]. EUA-Alemania, 2010. 90 min. Disponible en: <<https://mubi.com/films/cave-of-forgotten-dreams>>. [Consulta: 30 de mayo, 2023.]
- Mendes, Samn (dir.). *El imperio de la luz (Empire of light)* [en línea]. Inglaterra-EUA, 2022. 113 min. Disponible en: < <https://mubi.com/films/empire-of-light>>. [Consulta: 30 de mayo, 2023.]
- Nalin, Pan (dir.). *La última función de cine (Last film show)* [en línea]. India- EUA, 2021. 110 min. Disponible en: <<https://mubi.com/films/last-film-show>>. [Consulta: 23 de mayo de 2023>]

ANEXOS

ANEXO 1.- CUESTIONARIO BASE PARA ENTREVISTA SOBRE ESPACIOS ACADÉMICOS DE INVESTIGACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Nombre, edad y ocupación

1. ¿Cuándo y cómo te interesaste por el cine? ¿Y por el análisis cinematográfico?
2. ¿Cómo te acercaste a las teorías cinematográficas, lenguaje cinematográfico y narrativas cinematográficas?
3. ¿Cómo inició el proceso del (nombre del Seminario o Foro)?
4. ¿Qué resultados del proceso has observado?
5. ¿Cómo defines el análisis cinematográfico después de tu experiencia en el —nombre del Seminario o Foro—?
6. ¿Qué potencias y/o finalidades ves en el análisis cinematográfico?
7. ¿Qué tipo de *diálogos* piensas que tiene el análisis cinematográfico tanto a nivel académico como de espectadores?
8. ¿Qué percepción tienes de los otros Seminarios y Foros existentes?
9. ¿Cómo ligarías la investigación académica de cine en México a el análisis? Y, ¿qué piensas al respecto?
10. ¿Consideras que el análisis cinematográfico se puede llevar a otros niveles educativos? ¿Por qué?
11. ¿Hay análisis del *cine mexicano*?
12. ¿Consideras que hay alguna modificación o manifestación en la *cultura cinematográfica* provocada por el análisis cinematográfico?
13. ¿Quiénes piensas que leen (o se acercan) al análisis cinematográfico? Y ¿cuál es la forma en la que se distribuye el análisis, según tu percepción?
14. ¿Podrías narrar tu experiencia en la última edición del (nombre del Seminario o Foro)?
15. Esta experiencia, ¿qué reflexiones te provocaron?

ANEXO 2.- CORPUS DE ESPACIOS UNIVERSITARIOS DE INVESTIGACIÓN CINEMATOGRÁFICA

UNIVERSIDAD	ESPACIOS UNIVERSITARIOS	PUBLICACIÓN	OBJETIVOS / ACTIVIDADES	ENLACES	PERÍODO
Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)	Seminario Permanente de Teoría y Análisis Cinematográfico		Este seminario se conforma por un grupo de investigadores, procedentes de diversas instituciones, con una larga trayectoria en el ámbito de la investigación y el análisis cinematográfico, que hemos coincidido en distintos seminarios de investigación, coloquios, encuentros, asociaciones, congresos y otras actividades académicas y de difusión desde hace casi una década.	https://www.fac ebook.com/SeminarioTeoriaAnalisisCinematograficoUACM/	2016-2018
	Diplomado Interinstitucional de Teoría y Análisis Cinematográfico		Este diplomado tiene tres objetivos generales: a) Desarrollar el espíritu artístico, crítico y humanístico de la UACM, al articular formalmente el análisis cinematográfico a la oferta educativa, para —al ser consecuente con el espíritu democrático y plural de la institución— permitir a todo estudiante que no tiene los recursos para ingresar a una institución privada, acceder al análisis cinematográfico y aplicar sus herramientas conceptuales en las instituciones y programas que se ocupan de responder a las diferentes necesidades actuales de la sociedad; b) Situar a la UACM al nivel de las universidades más importantes del mundo, pues mientras en Europa y Estados Unidos el análisis cinematográfico es materia común, muy pocas instituciones públicas en Latinoamérica cuentan con programas de análisis	https://chycscocomunicacion.wixsite.com/ditacine	2020 a la fecha 1° generación 2017-2018 2° generación 2018-2019 3° generación 2021-2022 4° generación en curso

UNIVERSIDAD	ESPACIOS UNIVERSITARIOS	PUBLICACIÓN	OBJETIVOS / ACTIVIDADES	ENLACES	PERÍODO
			<p>cinematográfico dentro de sus instalaciones.</p> <p>c) Fomentar los vínculos interinstitucionales con las distintas universidades y organizaciones dedicadas al análisis cinematográfico. Principalmente con la Ibero Tijuana, en la cual se imparte el diplomado en línea, desde las instalaciones de la UACM.</p>		
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)	Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC)	<p><i>Revista Montajes</i> (http://www.revistamontajes.org)</p> <p><i>La Región Central. Revista de Estudios de Cine</i> (http://laregioncentral.esteticas.unam.mx/index.php/regioncentral/index)</p> <p><i>Revistas de Estudios Cinematográficos</i> (https://estudioscinematograficos.unam.mx/ec)</p> <p><i>Revista Correspondencias Cine y Pensamiento</i></p>	<p>Tanto el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico como el Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico son espacios de producción de conocimiento que se realizan sin fines de lucro y con intenciones académicas de diálogo y difusión de los estudios de cine a nivel universitario. Ocho ediciones.</p>	<p>http://suac.info</p>	2010 a la fecha
	Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC)		<p>Licenciatura en cinematografía. Asignaturas de Historia, Análisis, Estética y Filosofía del cine. Nuestro objetivo es ser un espacio de debate y discusión del cine desde una postura reflexiva, visibilizando cinematografías con propuestas diversas, para la construcción y articulación de</p>	<p>http://correspondenciascine.com</p>	2016 a la fecha
				<p>Licenciatura en cinematografía. Asignaturas de Historia, Análisis, Estética y Filosofía del cine. Nuestro objetivo es ser un espacio de debate y discusión del cine desde una postura reflexiva, visibilizando cinematografías con propuestas diversas, para la construcción y articulación de</p>	<p>http://www.enac.unam.mx/index.php/licenciatura/</p>

UNIVERSIDAD	ESPACIOS UNIVERSITARIOS	PUBLICACIÓN	OBJETIVOS / ACTIVIDADES	ENLACES	PERÍODO
			espectadores/as con interés por el cine como forma de pensamiento. Ocho publicaciones.		
Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)	Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPACINE) coloquios internacionales del mismo nombre.		Desde el año 2005 los miembros de la asociación convocan a un congreso anual de teoría y análisis cinematográfico. En ese lapso también se han producido varios números monográficos de revistas especializadas y diversos libros colectivos (en prensa).	https://sepacinecongresos.wordpress.com/about/	2005 a la fecha
	Posgrado en Teoría y Análisis Cinematográfico		XVIII Congreso Internacional de teoría y análisis cinematográfico. (convocatoria abierta) El estudio de lo específicamente cinematográfico, en particular los fundamentos y presupuestos de las teorías del cine, así como los métodos y modelos de análisis de secuencias que se desprenden de cada teoría, y los problemas de la historia y la estética del cine. El estudio del cine desde las diversas disciplinas humanísticas (filosofía, ética, semiótica, narratología) y desde las disciplinas sociales (economía, sociología, antropología, psicología social). El estudio del cine como una herramienta de apoyo para la enseñanza de cualquier disciplina del conocimiento, es decir, no sólo el análisis interpretativo, sino también la práctica del análisis instrumental del cine.	https://www.facebook.com/sepacine/ http://dhumanidades.xoc.uam.mx/?page_id=27	2017-a la fecha

UNIVERSIDAD	ESPACIOS UNIVERSITARIOS	PUBLICACIÓN	OBJETIVOS / ACTIVIDADES	ENLACES	PERÍODO
	Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE)		<p>Ser el primer Foro de Análisis Cinematográfico en la región, ofreciendo un espacio donde estudiosos, académicos y especialistas en este ámbito puedan interactuar y exponer sus puntos de vista desde una perspectiva académica multidisciplinaria.</p> <p>Somos un espacio en donde convergen distintas miradas sobre el fenómeno fílmico, generando así intercambio y discusión. (Nueve ediciones)</p>	https://www.facinebook.com/pg/facinetijuana/about/?ref=page_interna	2010 a la fecha (convocatoria abierta)
Universidad Iberoamericana	Maestría en Cine		<p>Formar profesionales capaces de analizar, producir y evaluar películas y guiones con base en el conocimiento de las implicaciones sociales, económicas y culturales del arte audiovisual, de las estrategias de investigación aplicada a la creación y de la técnica y teoría cinematográfica, con el propósito de fortalecer las industrias mediáticas de nuestro país de un modo crítico, innovador y comprometido con la justicia social.</p> <p>Líneas de investigación: Estética y narrativas fílmicas; Estudios críticos de la imagen y el sonido; Experimentación, tecnologías y lenguajes audiovisuales.</p>	https://posgrados.ibero.mx/maestriaencine?fbclid=IwAR2OuXnFMt1JOFEioNGqphi7XLdM23tA19ket5rVSZAq2vdR3pCuFDKkiEo	2017 a la fecha
Universidad de Guadalajara (UdeG)	Maestría en Estudios Cinematográficos		<p>Éste es un programa de posgrado con el objetivo principal de ofrecer, en el ámbito nacional, la primera maestría en México con un diseño altamente especializado, para el estudio de las más recientes expresiones cinematográficas en las áreas de investigación y</p>	http://www.cuaad.udg.mx/?q=oferta/posgrados/maestrias/mec	

UNIVERSIDAD	ESPACIOS UNIVERSITARIOS	PUBLICACIÓN	OBJETIVOS / ACTIVIDADES	ENLACES	PERÍODO
			<p>guión. Los estudios cinematográficos en nuestro país, aún cuando se deben al esfuerzo de grandes investigadores y creadores, se han mantenido fuera de las aulas en los niveles superiores y de posgrado, desarrollando una suerte de competencia propia de las instituciones educativas, a fin de subsanar la demanda requerida de especialistas en las áreas de investigación cinematográfica, no sólo como una suerte de excentricidad del investigador social con interés en el arte, sino como una disciplina propia con formas y estructuras correspondientes a la naturaleza de los códigos cinematográficos y el significativo desarrollo del medio y el arte en nuestra vida, por algo más de cien años de existencia.</p> <p>Aún más, la formación de especialistas en las distintas áreas de creación filmica, demanda hacer frente a los procesos creativos con mayor solidez y rigor, no sólo en cuanto a los procedimientos de carácter convencional que demanda la industria nacional, sino con un rigor metodológico que provea las herramientas necesarias para depurar los procesos y los productos, poniendo de manifiesto una determinación de carácter cualitativa, que permita el desarrollo creativo, con un alto nivel analítico encaminado al hacer y el pensar sobre el arte cinematográfico, de manera responsable y comprometida con nuestro</p>		

UNIVERSIDAD	ESPACIOS UNIVERSITARIOS	PUBLICACIÓN	OBJETIVOS / ACTIVIDADES	ENLACES	PERÍODO
		<i>El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano</i>	entorno. (asignaturas de metodología e investigación cinematográfica) Es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, por la División de Estudios Históricos y Humanos. Es una publicación que reflexiona, difunde y promueve el cine iberoamericano a través de trabajos académicos originales de investigación y análisis, así como de entrevistas, críticas y reseñas que abordan el fenómeno cinematográfico desde diversas perspectivas. (18 publicaciones)	http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/about	2003 a la fecha
Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas (IMICH)	Maestría en Teoría y Crítica de Cine		El cine y su estudio, son dos condicionantes para la comprensión y para la educación de los pueblos contemporáneos, ya que éste es la manifestación cultural que más se practica. Esta maestría está dirigida más que nada a formar investigadores de alto nivel, capaces de analizar los fenómenos y objetos filmicos desde sus propios espacios sociales de enraizamiento. De aquí que los egresados de este programa deberán adquirir capacidad de crear nuevas propuestas teóricas que le permitan aportar en el campo del conocimiento en los ámbitos de Teoría y Crítica de Cine.	https://imichmexico.com/maestria-teoria-critica-cine/	

UNIVERSIDAD	ESPACIOS UNIVERSITARIOS	PUBLICACIÓN	OBJETIVOS / ACTIVIDADES	ENLACES	PERÍODO
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)	Seminario de Estudios Cinematográficos		<p>Profundizar en el estudio de temas relacionados con el análisis cinematográfico, desde una variedad de perspectivas, como narratología, semiótica, análisis del discurso, estética, entre otras.</p> <p>Constituir un espacio de discusión, abierto a interesados provenientes de licenciaturas y posgrados, así como profesores que trabajen en áreas afines al análisis cinematográfico.</p> <p>Incorporar alumnos y graduados del Posgrado de Ciencias del Lenguaje para asegurar la continuidad de las investigaciones. Ofrecer un espacio para personas provenientes de otras áreas o disciplinas.</p>	https://secpuebla.com	2008-a la fecha