

Gramática audiovisual decolonial: la experiencia educativa del cine comunitario “Agua en Escena”

Enrique Israel Ruíz Albarrán¹

Resumen

El presente escrito explora las dinámicas pedagógicas y los procesos de creación fílmica del proyecto “Agua en Escena” en San Salvador Atenco, a partir de lo que se propone denominar gramática audiovisual decolonial. El propósito es situar una praxis cinematográfica subversiva que desmantela las representaciones hegemónicas orientadas a folclorizar los problemas sociohistóricos de las culturas para su consumo nostálgico. Mediante una metodología participativa implementada en cuatro talleres, se analiza cómo el cine comunitario funciona como una experiencia educativa que restituye la mirada, la voz y la escritura colectiva, transformando el lenguaje audiovisual en un acto de re-existencia y defensa del territorio.

Palabras clave: Gramática Audiovisual Decolonial; Cine Comunitario; Agua en Escena; Experiencia Educativa; Mirada-Voz-Escritura.

DECOLONIAL AUDIOVISUAL GRAMMAR: THE EDUCATIONAL EXPERIENCE OF THE COMMUNITY CINEMA “WATER ON STAGE”

Abstract

This paper explores the pedagogical dynamics and filmmaking processes of the “Water on Stage” project in San Salvador Atenco, based on what is proposed as Decolonial Audiovisual Grammar. The aim is to situate a subversive cinematic praxis that dismantles hegemonic representations aimed at folklorizing the socio-historical problems of cultures for nostalgic consumption. Through a participatory methodology implemented in four workshops, the paper analyzes how community cinema functions as an educational ex-

-
1. Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México. Becario posdoctorante. Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (secihti). Ciudad de México. Correo electrónico: enriqueisraelruiz@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8347-8792>

perience that restores collective gaze, voice, and writing, transforming audiovisual language into an act of re-existence and defense of the territory.

Keywords: Decolonial Audiovisual Grammar; Community Cinema; Water on Stage; Educational Experience; Gaze-Voice-Writing.

Introducción

La pregunta por la investigación educativa desde las pedagogías decoloniales nos convoca a hacer del acto mismo de investigar un saber cuestionado. Esto implica desafiar las estructuras hegemónicas de un presunto conocimiento referencial —sofisticado, racional y neutral— que, en el fondo, oculta intereses y poderes dominantes sobre cualquier expresión contraria a su noción de Saber.

El tratamiento decolonial, por su parte, hace de la educación un encuentro vivo con el texto de la cultura. La abraza en cada hilo simbólico para tejer un *saber otro*, una historia, una resistencia, otro modo de hacer lazo social; es la apuesta por escuchar más allá del concepto, posibilitando una praxis de co-creación detonada desde la interlocución entre las subjetividades implicadas.

En este entendido, las pedagogías decoloniales abren un espacio para que la subjetividad se escuche a través de su propia voz, ilustre el paisaje que le rodea mediante su mirada y dé cuenta de su lugar en el mundo con una escritura singular; una que brota de las inquietudes arraigadas en la profundidad del ser. Se advierte así el potencial de las sabidurías vernáculas y de las ontologías marginadas como prueba viviente de otros modos de habitar, pensar y sentir el mundo. De aquí que estas pedagogías consideren que el campo de la educación es también efecto de un saber-hacer con la cultura. Y es, precisamente, en este punto donde la creación cinematográfica y la labor educativa se encuentran para transformar el lenguaje audiovisual en una extensión de dicha sabiduría colectiva.

Esta proposición nos invita a no reducir la enseñanza cinematográfica a metodologías y teorías provenientes del saber profesionalizado, abriéndonos a la inscripción de otra manera de hacer con la educación audiovisual. Para decirlo de una vez: se trata de hacer lazo social mediante una pedagogía doble. Por un lado, desmontando narrativas, escrituras y relatos contruidos desde las prácticas colonizadoras de la

industria fílmica; por otro, reescribiendo la educación del cine junto al *ethos* y *pathos* de la cultura en términos de una creación colectiva.

Si pensamos esto con Walter Mignolo (2010), podemos sostener que se trata de una gramática contrahegemónica caracterizada por una escritura subversiva de corte decolonial que el pensador argentino concibe así:

La gramática de la decolonialidad [la descolonización del ser y del saber, de la teoría política y economía] comienza en el momento en que los actores que habitan lenguas y subjetividades racializadas y negadas en su humanidad, toman conciencia de los efectos de la colonialidad de ser y del saber [...] La descolonización del ser y del saber va desde abajo hacia arriba, de la sociedad civil activa y la sociedad política radical, hacia el control imperial de la autoridad y la economía. Es en este sentido que la gramática de la descolonialidad está funcionando [...] desde abajo hacia arriba (Mignolo, 2010, p. 112).

De aquí surge la analogía con el cine comunitario: una gramática audiovisual decolonial que irrumpe como un arte pedagógico de resistencia. A diferencia del cine documental comercial, este no busca el entretenimiento motivado por la nostalgia o la fascinación por objetos folclóricos, sino que permite la invención de un lenguaje cinematográfico articulado desde el *ser-en-grupo*, tejido con narrativas que surgen del corazón de la comunidad para visibilizar las problemáticas de su vida cotidiana.

El proyecto "Agua en Escena",² realizado en el municipio de San Salvador Atenco, estado de México, sirve de ilustración para dar cuenta de ello. A través del cine creado colectivamente, se generó un espacio de aprendizaje horizontal, de donde brotó una experiencia educativa vinculada al interés colectivo de contar historias sobre su territorio, puntualmente aquellas relacionadas con la defensa y el cuidado del agua.

-
2. Con apoyo de la SECITHI y el IISUNAM, "Agua en Escena" es parte del plan de trabajo autorizado para dar continuidad a los compromisos adquiridos en la estancia posdoctoral intitulada *Proyecto de Investigación Integral Psico-Socio-Ambiental para la restauración del Lago de Texcoco a partir del fortalecimiento de las identificaciones Simbólico-Culturales en las comunidades aledañas a la zona lacustre*. Cabe mencionar que "Agua en Escena" está implementando talleres en cuatro comunidades más: Chiconcuac, San Andrés Chiautla, Papalotla y Tepetlaoxtoc. Asimismo, este documento es un reconocimiento para cada participante de los talleres de Zapotlán, donde se generó la interlocución necesaria para producir los contenidos audiovisuales que más adelante se detallarán. ¡Muchas gracias, compañeras y compañeros!

Dicho proyecto se realizó a través de la implementación de cuatro talleres en el salón de usos múltiples de la comunidad de Zapotlán, hasta la exhibición del material en la Feria del Maíz, celebrada el pasado 28 de septiembre en la Presidencia de San Salvador Atenco.

El primer taller se dedicó a la introducción del lenguaje cinematográfico y a la construcción de mapeos colectivos para identificar problemas relacionados con el tema del agua; en el segundo se hizo un recorrido por la zona lacustre de San Salvador Atenco, levantando un registro audiovisual en la Ciénega de San Juan para decidir el tipo de historias que se querían contar a partir de la estructura de un arco narrativo; en el tercero se revisó el material recopilado para su edición y para adjuntar más registros considerados pertinentes con el propósito de fortalecer las historias a comunicar; en el cuarto se hizo el análisis de los productos audiovisuales editados.

A partir de este recorrido práctico y reflexivo, el presente artículo tiene como objetivo explorar las dinámicas pedagógicas y los procesos de creación fílmica del proyecto “Agua en Escena” bajo la praxis de lo que aquí se llama gramática audiovisual decolonial. El interés reside en comprender cómo esta praxis no solo genera contenidos, sino que también constituye una forma de saber situado. Por ello, la pregunta guía que atraviesa este texto es la siguiente: epistemológicamente hablando, ¿cómo es que desde esta gramática subversiva se posibilitó una experiencia educativa en el proyecto “Agua en Escena” bajo sus propios principios estéticos, poéticos y éticos?

Para acompañar esta interrogante, la exposición consta de tres secciones. En la primera, se trabaja a nivel conceptual la gramática audiovisual decolonial en cuanto pedagogía contrahegemónica. Enseguida, se detalla la metodología participativa implementada en los cuatro talleres. Por último, se analiza el cine comunitario como una praxis educativa que restituye la potencia ético-política del arte cinematográfico colectivo.

La gramática audiovisual decolonial frente a la colonialidad digital

Colonialidad digital es una nueva noción de análisis epistemológico y político que permite redimensionar lo que Aníbal Quijano (2014), Walter Dignolo (2007) o Catherine Walsh (2013) plantearon como co-

lonialidad/modernidad, pero con la variación de que el ternario poder, saber y ser hoy día, se expresa en el *Big Data*. Más que una simple actualización tecnológica, esta noción funciona como un marco crítico para señalar el tránsito de las estructuras de dominación territorialmente explícitas, propias del colonialismo industrial y neoliberal, hacia un modelo de extracción más sutil: el capitalismo de plataformas. Bajo este paradigma, el despojo ya no se limita a la existencia física, sino que se extiende a la captura de la vida subjetiva y al control del imaginario social dentro de los ecosistemas virtuales.

Al respecto, Nick Couldry y Ulises Mejias (2023) consideran que:

Si el colonialismo histórico anexó territorios, sus recursos y los cuerpos que trabajaban en ellos, la apropiación del poder por parte del colonialismo de datos es más simple y profunda: la captura y el control de la vida humana mediante la apropiación de los datos que se pueden extraer de ella con fines de lucro. Si esto es cierto, entonces, así como el colonialismo histórico creó el combustible para el eventual auge del capitalismo industrial, también el colonialismo de datos está allanando el camino para un capitalismo basado en la explotación de datos. La vida humana está siendo literalmente anexada al capital (Couldry y Mejias, 2023, p. xi).

Esta acumulación de datos es el mecanismo contemporáneo más sofisticado que ha revolucionado lo que hasta hace años conocimos como biopolítica y psicopoder (Foucault, 2007; Han, 2021), donde las plataformas digitales capitalizan la intimidad. Un fenómeno también observado por Paola Ricaurte Quijano (2022), quien señala que:

El costo de la captura de la vida se traduce en el análisis y la mercantilización de los ritmos y códigos de nuestro cuerpo, nuestras pulsiones, nuestros deseos, nuestras fobias y afectos, nuestro iris, nuestro rostro, nuestras expresiones de protesta en el espacio público, nuestra movilidad colectiva, nuestros saberes. Y más allá de las personas humanas, los datos del entorno natural, el aire, la geografía, los bosques, las montañas, los cursos de los ríos, los mares, el ritmo del universo, todo es digerido por la máquina extractiva (Ricaurte, 2022, pp. 33-34).

Redes sociales y plataformas de *streaming* dan cuenta de ello: Facebook, X, YouTube, Instagram, incluso páginas de contenido pornográfico, donde los gigantes de la comunicación digitalizada generan millones de dólares a partir de la recopilación, análisis y uso de grandes volúmenes de información sobre sus usuarios. De ahí la venta de

publicidad basada en la creación de algoritmos para persuadir al consumo en masa.

Al interrogar sobre los modos de vida en la era de la colonialidad digital, entonces, es importante partir de lo que Aníbal Quijano acuñó como colonialidad del poder, toda vez que el capitalismo global no se sostiene únicamente mediante la fuerza económica o militar, sino también a través de una reconfiguración de la subjetividad. Como él mismo señala:

La incorporación de tan diversas y heterogéneas historias culturales a un único mundo [...] significó para ese mundo una configuración cultural e intelectual, en suma, intersubjetiva, equivalente a la articulación de todas las formas de control del trabajo en torno del capital, para establecer el capitalismo mundial (Quijano, 2014, p. 787).

Ante este escenario, cabe preguntarse: ¿la resistencia a esto implica luchar por la soberanía de datos o por el fomento de tecnologías democráticamente distribuidas? ¿No será que, en un acto más radical, se trata de tomar otro lugar dentro del espacio digital para comunicar enunciaciones que no dependen de simples “likes”? Aquí proponemos que este otro lugar se encuentra en la producción de cine comunitario. Esta producción es más que un simple intento de documentar la vida en sociedad; se inscribe como un acto de co-creación artesanal donde las comunidades reivindican su derecho a narrar sus propias historias, desmantelando las formas convencionales que tienden a hacer de la cultura cierta representación nostálgica del folclore que tanto nos conmueve.

Al proponer una gramática audiovisual decolonial sostenemos que el cine comunitario no solo *habla* de descolonización, sino que la *ejecuta*. Considérese en adelante lo que se hizo en septiembre de 2025 con el proyecto llamado “Agua en Escena”, en el municipio de San Salvador Atenco, estado de México, donde se puso en juego una práctica fílmica contrahegemónica cuya escritura audiovisual no fue una aspiración teórica, sino una praxis concreta de desmontaje en oposición a las lógicas paternalistas del cine documental tradicionalmente romántico (el “dar voz” a quien supuestamente “no la tiene”) y a la lógica extractivista del cine diseñado para el consumo de masa (producir historias para la venta de contenido en beneficio de privados, además de imponer una estética estandarizada). Por ello, este es un

tipo de cine más político que lúdico, más pedagógico que técnico, aunque esto no significa que carezca de estética, de poética o de una estructura dramática. Dicha estructura, a diferencia del modelo tradicional centrado en el deseo individual y sus obstáculos, es un proceso, no una fórmula. En este proceso se cruzaron la experiencia estética del grupo realizador, la poética del conflicto expresada en su territorio y la didáctica de su acción vuelta enseñanza.

En síntesis, "Agua en Escena" irrumpió como un saber-hacer con la gramática cinematográfica desde una perspectiva decolonial; una praxis que se desplegó en cuatro talleres clave: inició con la reproducción mediante el diseño de mapas colectivos para situar el territorio; continuó con un rodaje de reconocimiento sensible; avanzó hacia una edición participativa y culminó en un espacio de interlocución, donde el análisis colectivo de los productos audiovisuales devolvió a la comunidad la potencia de su propio acto creativo.

Los talleres de "Agua en Escena": praxis de una gramática decolonial

Arriba mencionamos que el proyecto "Agua en Escena" se nutrió de cuatro talleres. Estos se impartieron en el salón de usos múltiples de la comunidad de Zapotlán. Concebidos más allá de capacitaciones técnicas —introducción al lenguaje cinematográfico mediante el uso de planos, ángulos y movimientos de cámara; *storyboard*, guion, edición o elección de locaciones—, su diseño pedagógico se centró en la reapropiación de estas herramientas para convertirlas en vehículos de una memoria situada. Entendemos por esto último un ejercicio reflexivo que no busca la recuperación de un pasado estático o folclórico, sino la reactivación de los saberes, afectos y luchas que habitan el territorio presente. En el proyecto "Agua en Escena", lo "situado" implicó el acto fílmico de resignificar aquello anclado a las coordenadas geográficas y existenciales de Atenco; una memoria inscrita en su cuerpo colectivo para la defensa de la vida. Así, la memoria situada se distancia de la historia oficial y hegemónica para dar paso a una narrativa propia, donde el agua y la tierra no son solo paisajes, sino actores fundamentales de la identidad y la resistencia de la comunidad, decantando un camino hacia una estética, escritura y producción de corte decolonial participativo. En otras palabras, haciendo de esta colaboración algo

que, con Catherine Walsh (2013), podemos entender como una pedagogía re-existente, sostenido por un espacio social caracterizado por:

Aquellas prácticas y procesos que, desde la diferencia colonial, construyen y crean formas otras de vida, de ser, de pensar, de conocer y de sentir, en condiciones de dominación y más allá de ellas; es decir, que no se limitan a resistir, sino que accionan y construyen “lo otro” en el presente, desde las fisuras del sistema mundo moderno/colonial/capitalista/patriarcal (Walsh, 2013, p. 24).

En este sentido, no se trató de una instrucción vertical para formar técnicos audiovisuales, sino de un proceso de alfabetización audiovisual crítica donde la técnica se subordinó a la urgencia política de narrar el territorio, donde cada taller funcionó como un laboratorio de co-creación constituido de la sensibilidad colectiva y del compromiso ético-político relacionado con el cuidado y la defensa del agua.

Desde el primer momento se trató de un proceso colaborador, donde la figura del maestro-tallerista en cuanto instructor se fue diluyendo gracias a que cada participante se implicó en un diálogo de saberes a partir de la vivencia producida por las actividades acordadas en cada uno de estos cuatro talleres. En el primero de estos, se propuso acompañar la práctica del lenguaje cinematográfico con la construcción de mapeos colectivos. Según Risler y Ares (2013), un mapeo colectivo:

Es un proceso de creación que subvierte el lugar de enunciación para desafiar los relatos dominantes sobre los territorios, a partir de los saberes y experiencias cotidianas de los participantes. Sobre un soporte gráfico y visual se visibilizan las problemáticas más acuciantes del territorio identificando a los responsables, reflexionando sobre conexiones con otras temáticas y señalizando las consecuencias. Esta mirada es complementada con el proceso de recordar y señalar experiencias y espacios de organización y transformación, a fin de tejer la red de solidaridades y afinidades (Risler y Ares, 2013, p. 12).

En nuestro caso, se construyeron tres mapas con las siguientes características: Medio Ambiente, Patrimonio Cultural y Problemáticas Socioambientales. De la primera temática se hicieron dos documentos. A) Representaciones gráficas sobre flora y fauna, con cultivos de los ejidos de Atenco e ilustraciones de flor de cempasúchil, maíz, frijol y calabaza. En el caso de la fauna se dibujaron conejos, liebres, aves y peces, además de incluir dos cerros sagrados con los nombres preco-

loniales de Tepetzingo y Coatepec. B) En el otro mapa se encuentra la Ciénega de San Juan. De este humedal se detalla minuciosamente su ecosistema, destacando su biodiversidad y la interacción humana. Se ilustra la vida acuática con agua verde esmeralda, abundante vegetación como el tule, patos silvestres y pequeños peces endémicos. Fuera del cuerpo de agua se dibujaron árboles, flores y abejas, enseñando la riqueza de ese mundo circundante. En el caso de la interacción social se ven personas a la orilla de la Ciénega junto a un corazón, indicando el valor sentimental hacia el contexto lacustre.

El segundo de los mapas destaca la identidad y las costumbres de la comunidad de Zapotlán. En este se muestra un territorio con áreas verdes, casas y la Iglesia de Zapotlán. Asimismo, se representan celebraciones mediante un escenario decorado de banderines y donde hay tres parejas bailando. Debajo del escenario se encuentra el siguiente párrafo: "Cada 21 de noviembre se celebra la fiesta patronal de Zapotlán. Cada año grupos de jóvenes se preparan para ensayar de danzantes como sembradores".

En el tercero de estos mapas se ilustran varias problemáticas ambientales y sociales del territorio de Atenco. Se identifican incendios con un gran círculo de llamas rojas y naranjas. En la esquina superior izquierda se ubica la Ciénega de San Juan y se representa la contaminación de un río por material textil con el dibujo de un pantalón y una camiseta. En la parte superior central se ilustran asentamientos humanos informales. Muy cerca se delimita un área etiquetada como "urbanización" con edificios coloreados de rojo y azul. Ahí se encuentra el ícono de una llave de agua con una cruz que indica problemas de distribución de agua potable.

Ahora bien, siguiendo a Risler y Ares, quienes sostienen que los mapas colectivos subvierten el lugar de enunciación de las formas convencionales de la narración fílmica, resulta importante advertir que la función de dichos mapas va más allá de la función del guion cinematográfico, en el entendido de que su elaboración es un acto performativo donde la comunidad hace pasar su existencia a través del dibujo y la escritura del mapa. Por ejemplo, en los talleres de Zapotlán, al señalar un sitio sagrado, una zona de riego comunal, un lugar de conflicto socioecológico, además de dar cuenta de lo que quieren filmar, están performando su ser-en-grupo como re-existencia territo-

rial. De ahí que la enunciación inscrita en los mapas devenga testimonio vivo de la reapropiación simbólica, política y ética de su territorio.

Esto es lo que llamamos gramática audiovisual decolonial, una escritura performativa que, en acto, dismantela el rol de objeto de la mirada cinematográfica colonial. Al cartografiar su propia realidad — implicando sus afectos, sus luchas y sus esperanzas—, el colectivo de Zapotlán hizo de su conversación una puesta en escena de la memoria y la resistencia, precediendo al arco narrativo que se desarrolló posteriormente durante el recorrido en la Ciénega de San Juan. Este proceso gramatical fue el punto de encuentro constituido “desde abajo y hacia arriba” tal cual lo propone Mignolo, porque:

Cuando las lenguas y las categorías que han sido subordinadas, empiezan a ser activadas por los actores sociales que apunten a de-colonizar el ser y el saber y a desprenderse de la modernidad imperial, florecerán los esplendores de la imaginación y de la creatividad humana (Mignolo, 2010, p. 124).

Bajo esta premisa, los mapas colectivos creados en Zapotlán dieron lugar a una disputa por hacer valer su derecho a las imágenes que tienen de su propia cultura y hacerse escuchar por vía de la singularidad de su lenguaje. Este primer ejercicio, por tanto, permitió que la comunidad dejara de ser “el objeto de estudio” de un lente ajeno para convertirse en el sujeto narrador de su propia historia, gestando sus propios principios estéticos, poéticos y éticos frente a la colonialidad del poder sobre su territorio.

En la segunda fase de estos talleres se programó un recorrido hacia los humedales de la Ciénega de San Juan. Ahí se levantaron tomas audiovisuales y se realizó un ejercicio colectivo dedicado a pensar las historias que se querían contar. Fue en este contexto que se ensayó un cruce entre los mapas colectivos y la estructura del arco narrativo utilizado para generar los relatos deseados.

Para ilustrar esto último, podemos echar mano de lo que el documentalista mexicano Carlos Mendoza (2017) propone a título de la estructura del relato: 1. El gancho y el exordio, entendido como “la tarea de captar la atención del espectador” (Mendoza, 2017, p. 130); 2. PlanTEAMIENTO y la *narratio*, que es el “conjunto de circunstancias en que se sitúa un hecho, sean estas históricas, sociales, económicas, culturales o de otra índole” (Mendoza, 2017, p. 130); 3. Desarrollo y argumento, “que se aboca a ordenar de la mejor manera los subtemas o vertientes

de tema central, así como con los argumentos con que se cuenta para intentar convencer" (Mendoza, 2017, p. 130); 4. Remate y epílogo, a partir del cual se busca la "adhesión o la aprobación final del espectador" (Mendoza, 2017, p. 130). No obstante, en el caso del colectivo de Atenco, vale aclarar que esta apropiación no tuvo como finalidad la creación de relatos lineales e individuales, sino la organización polifónica de las narraciones a filmar. El propósito, en este entendido, fue utilizar la estructura retórica para hilvanar la voz comunal y, desde ahí, generar un drama pensado más allá de la singularidad de un participante. Esto dio como resultado dos productos audiovisuales: 1. *Caminar en la Memoria para Persistir con la Acción del Presente*, y 2. *La Odisea del Agua*.

El exordio o gancho del primero de estos productos se estableció a partir del vínculo afectivo que miembros de la comunidad mantienen con la Ciénega de San Juan. En el segundo, la *narratio*, o planteamiento, se fundamentó a partir de la exposición de problemáticas socioambientales tal cual fueron ilustradas en el tercero de los mapas colectivos —contaminación, urbanización, conflictos por el agua—. De esta manera, la estructura narrativa se convirtió en la herramienta dialógica que permitió al colectivo organizar su memoria y sus demandas. El resultado fueron dos narrativas donde el "arco dramático colectivo" no siguió un patrón individual de creación, sino un tejido artesanal que, con la participación de varias manos, lograron un bordado audiovisual entrecruzando la vitalidad de un mundo lacustre con expresiones políticas en defensa de su agua.

El tercer taller marcó un momento decisivo para esta praxis llamada gramática audiovisual decolonial: el proceso de edición. No es la mesa de montaje de un especialista en edición quien opera bajo los criterios estéticos y narrativos del saber referencial cinematográfico. En "Agua en Escena", la sesión de edición se transformó en una política del montaje, donde las decisiones sobre los dos productos audiovisuales (*Caminar en la Memoria para Persistir con la Acción del Presente* y *La Odisea del Agua*) se rigieron por la vivencia compartida y los intereses que emanaron de los mapas colectivos. Por lo que, aunque técnicamente no fueran las tomas más limpias o el audio más claro, la selección de planos y la articulación de narrativas se hilvanaron priorizando el material que mejor expresara los vínculos afectivos con el agua y el paisaje circundante, o los puntos de conflicto previamente

identificados, colocando la voz de la comunidad en el centro del argumento para generar emociones motivadas por la memoria y el deseo de acceder a la justicia social. Este tejido polifónico hizo del proceso de montaje una intersubjetividad fílmica, donde la responsabilidad de lo que se comunicó recayó en el colectivo realizador y no en un individuo. Así, al descentralizar el poder de edición de un realizador profesional, los productos audiovisuales fueron cargados de afectos colectivos, conocimiento histórico y demandas políticas compartidas listas para la circulación ampliada.

Finalmente, el cuarto taller funcionó como un espacio de reflexión sobre los dos audiovisuales producidos, además de establecer la logística de su circulación. Vale aclarar que este momento no se centró en la mejora técnica, sino en la lectura política y pedagógica de los resultados. En otras palabras, se abrió un lugar para la interlocución entre cada participante con el propósito de comentar cómo la voz y la estética colectiva logró representar sus afectos, sus luchas y el conocimiento histórico recuperado sobre su territorio. Este ejercicio de crítica interna reforzó el empoderamiento, pues los realizadores-participantes se constituyeron en los primeros espectadores críticos de su propia historia, asegurando que el contenido audiovisual resonara con el *ethos* de la comunidad.

Fue así que, durante la Feria del Maíz del 28 de septiembre, se presentaron *Caminar en la Memoria...* y *La Odisea del Agua*. Este acto de exhibición pública trascendió el formato de “estreno comercial”. Al proyectarse en un espacio comunitario y ante una audiencia local, el cine se convirtió en un medio artístico para hacer otro tipo de lazo social, legitimando las memorias y las demandas colectivas por la defensa del territorio y el agua, y transformando el producto audiovisual en un *arte-facto* de resistencia social y un llamado a la acción colectiva.

En síntesis, los cuatro momentos del proyecto “Agua en Escena” —desde la construcción de los mapeos, el rodaje como re-conocimiento del territorio, la edición como política del montaje, hasta el análisis y la circulación ampliada como praxis de resistencia— constituyen la evidencia empírica de una gramática audiovisual decolonial.

Ahora bien, en la siguiente sección abreviaremos las consecuencias pedagógicas de esta experiencia, abordando de lleno cómo esta praxis desafió las lógicas coloniales del contenido audiovisual hegemónico,

desmontando lógicas extractivistas a partir de sus principios estéticos, poéticos y éticos del cine comunitario realizado en "Agua en Escena".

El cine comunitario como experiencia educativa: mirada, voz, escritura

La apuesta de "Agua en Escena" fue hilvanar la vivencia comunitaria con el arte cinematográfico, utilizando el lenguaje audiovisual de forma espontánea y sin demandar un saber académico-profesional. Además, el acuerdo colectivo fue no caer en la ilusión de domesticar la complejidad de la vivencia comunal a partir de diagnósticos colonialistas de corte antropológico o sociológico. Por el contrario, el lenguaje audiovisual expresado en Atenco no solo reclamó desprenderse del saber colonial para escuchar más, sino que también posibilitó otro lugar a la pregunta por la mirada, la voz y la escritura en este modo de hacer cine; un ternario a partir del cual podemos extraer lo que en este último apartado llamamos experiencia educativa.

Para ir punteando esto último, proponemos retomar algunos ensayos del cineasta brasileño Glauber Rocha (2011). De entrada, porque su arte anticolonial permite interrogar cómo el Cinema Novo, en su textura-cultural, cuestiona las hegemonías estéticas y narrativas impuestas por el cine paternalista producido desde Europa y Hollywood. Este ejercicio será acompañado de lo que entiende por estética, por poética y por didáctica. En el proyecto "Agua en Escena", este ternario cobró vida al transformar la cámara en una herramienta de "desobediencia visual". La estética no buscó registrar únicamente la belleza del paisaje lacustre para su contemplación, sino que capturó la complejidad de su cuidado y defensa; a través de su poética brotó el lenguaje ético-político de quienes habitan ese territorio, y la didáctica se manifestó en el proceso mismo de una pedagogía de la creación colectiva. Así, la implementación de esta triada en Atenco permitió que el cine comunitario se convirtiera en una experiencia educativa radical, donde el grupo no solo aprendió a hacer cine, sino también a reconocerse como autor de su propia historia y guardián de su territorio.

a) *Estética de la re-existencia*

Resulta interesante el tratamiento que Rocha le otorga al campo de la cultura. No la reduce a la figura de un receptáculo lleno de símbolos y significados a partir de los cuales la gente hace cosas —como se entiende en la tradición de la antropología simbólica—, sino como un texto palpitante escrito en acto por vía de las experiencias, emociones y afectos subjetivos en interacción, conflicto y contradicción. Para el cineasta brasileño, crear con las contradicciones sociales es hacer cultura. Esta manera de abordar la problemática permite que Rocha se encuentre con los rasgos estéticos de las culturas colonizadoras del Brasil de su época y que, en su manifiesto de 1965, ubicará a partir de lo que llama estética del hambre.

Una estética en oposición a la noción de belleza y valores modernos que enorgullecen a la “sociedad civilizada blanca” —representada en un discurso cinematográfico occidentalizado—. En contradicción con este modo de hacer cine, propone una estética de lo insoportable que rompe con la mirada paternalista de la industria cinematográfica. Escribe el cineasta:

Al observador europeo, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado solo le interesan en la medida que satisfacen su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado bajo tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas por ser impuestas por el condicionamiento colonialista (Rocha, 2011, p. 30).

Pero esta forma paternalista de apreciar el arte cinematográfico también la halla implícita en el lenguaje audiovisual nacionalista de su país. Producciones brasileñas empeñadas en despojar al otro de su complejidad histórica; denunciando que tanto la estética occidentalizada como la nacional no consienten un lugar para la singularidad en su radical diferencia. Prefieren hablar por ella, escribir de ella. Ambas estéticas colonialistas están fascinadas por confirmar las ideas preconcebidas que adquirieron en sus clases de historia universal. Una historia donde la otredad es tildada de exótica; versión simplificada y estereotipada con el propósito de decirle cuál es su lugar en el mundo, si desde el privilegio asumimos que “La cultura colonial informa al colonizado de su propia condición” (Rocha, 2011, p. 60).

Las imágenes en la estética del hambre, por el contrario, son para hacer películas feas, considerando el contexto de la miseria y la desigualdad en América Latina. Estas imágenes aparecen en su obra como una suerte de ruptura radical con las convenciones estéticas del cine dominante. ¿Qué mira, cómo mira, desde dónde mira? Lo que no mira es folclore en la miseria. No le interesa producir miradas contemplativas de compasión fácil. Apuesta por desestabilizar la mirada del espectador confrontándolo con lo que la estética colonialista no quiere mirar; la vida colectiva mediante imágenes desproporcionadas, irregulares, agresivas, violentas o ridículas que hacen mueca de la condición humana. Es en este entendido que, para el cineasta brasileño, "una estética de la violencia antes que ser primitiva es revolucionaria" (Rocha, 2011, p. 34). La violencia como un gesto estético revolucionario reduce —si no es que rompe— la distancia contemplativa del realizador y el espectador. Mientras el creador se implica en acto con la construcción de la historia, el espectador pierde su posición cómoda al confrontarse con lo insoportable de las imágenes que le acosan, y aquí se encuentra la fuerza de la estética practicada con Rocha. Por ejemplo, en "Agua en Escena" no se trató de un simple rechazo a la profesionalización del cine, sino en consentir otro tipo de mirada con la cámara de un celular. De tal modo que las tomas temblorosas, los encuadres poco técnicos o el audio del ambiente no filtrado, lejos de interpretarse como un error, son tomas estéticas llenas de testimonios incómodos, como se hizo en *La Odisea del Agua*, donde se puso en cuadro el contexto de un territorio en disputa. Este mirar estético se expresó en dos rasgos que bien pueden pensarse en el horizonte de una experiencia educativa, donde cada participante aprendió que la validez de su imagen no dependía de su pulcritud técnica, porque su proyecto estético no llevaba como consigna lo bello de una imagen, sino desarmar la mirada colonial para legitimar la visión propia sobre la ajena.

En este orden de ideas, podemos decir que en "Agua en Escena" se jugó la posibilidad de producir una estética de la re-existencia, invitando al espectador a desestabilizar su mirada colonial para que se posibilitara un lugar para la enseñanza del cuidado de un territorio vivo y en constante contradicción, haciendo de la proyección audiovisual una convocatoria para la organización y movilización de la comunidad en cuestión.

b) *La voz poética de una escritura decolonial*

Una escritura decolonial aspira a narrar historias desde un lugar que se niega a ser mediado, validado o autorizado por los marcos hegemónicos de la historia oficial. En este entendido, Rocha sitúa varios niveles en la escritura cinematográfica. Por un lado, descentra el sujeto colonial: al enfocarse en las vivencias, los conflictos y las contradicciones de las culturas colonizadas, desplaza al sujeto occidental como centro de la narrativa y del saber. Por otro, rompe con la linealidad histórica del relato: desafía la concepción unívoca de la historia universal impuesta por el colonialismo, presentando temporalidades y lógicas propias de las culturas subalternas. Esto se manifiesta en su rechazo a las narrativas ordenadas, optando por una escritura sin orden jerárquico. Por último, recupera el gesto creativo desde la violencia: la poética decolonial de Rocha se nutre de la crueldad colonial, haciendo de la escritura cinematográfica una herramienta no para construir significados que permitan comprender los efectos de la violencia, sino para abrir el hueco de lo inclasificable de la violencia, dándole, de este modo, un lugar a la voz del hartazgo.

Durante las filmaciones de “Agua en Escena” esta voz se tejió a través del arco narrativo, donde cada escritura relacionada con un producto audiovisual (*La Odisea del Agua* y *Caminar en la Memoria...*) dejó de ser una estructura dramática centrada en el conflicto de un héroe individual, para transformarse en el relato del ser-en-grupo y de la lucha colectiva. Esta voz poética reivindicó el derecho a expresar la intensidad de su enunciación, orientando el circuito de su palabra al decidir qué se contaba y cómo se contaba —ya sea la violencia de la contaminación, del despojo del agua, de la lucha por el humedal, etcétera— sin la mediación de una voz alineada con un saber políticamente correcto.

La consecuencia pedagógica de esta poética en San Salvador Atenco es doble. Uno, la constitución de una memoria polifónica. Aquí, el arco dramático se construyó a través de múltiples voces, testimonios y memorias que coexisten sin que una se imponga sobre otra, encontrándose para co-crear. Este ejercicio enseñó a los/los participantes a escuchar la disidencia interna y a valorar la contradicción social como motor del relato, construyendo una historia que es, inherentemente, dialógica y resistente a la folclorización de la cultura.

En segundo lugar, una ética en la narración comunitaria. La creación colectiva aseguró que la historia y el conflicto fueran narrados y montados en términos de responsabilidad social por parte del grupo realizador. Al ser la comunidad la dueña del relato, la consigna fue que la poética decolonial en Atenco no era para venderse, sino para restituir la voz de la comunidad bajo sus propias condiciones históricas de lucha. Esta "voz del hartazgo" se transformó en una escritura decolonial que permitió a la comunidad de Atenco re-escribir su propio texto cultural alejada de la jerga mediática —desde donde, despectivamente, son tildados de "macheteros"—, para reafirmar que su lucha histórica es, a la vez, su poética y su re-existencia en comunidad. La poética se configuró, así, como un instrumento de lazo social que propone desentrañar la memoria colectiva articulando sus demandas políticas locales, pasando de un estado de aletargamiento y silencio pronunciado a una enunciación polifónica potente.

c) Didáctica del deseo: del cine políticamente correcto a la praxis de la re-existencia social

Escribe Glauber Rocha: "La épica sin didáctica genera el romanticismo moralista y se degenera como demagogia histórica. Es totalitaria" (Rocha, 2011, p. 61). Para Rocha, una épica sin propósito educativo —sin didáctica— se convierte en una idealización superficial de la miseria, utilizando una narrativa de las emociones para manipular las pasiones, en lugar de invitar a la acción social para hacer frente a las causas estructurales de la pobreza. La épica con didáctica irrumpe como un proceso de enseñanza traducido en la organización social y política concreta desde lo imprevisto. Esto, en cuanto posibilidad de que, desde lo imprevisto, se abra un lugar para el deseo transformador de las condiciones sociales sometidas al poder colonial. Este es un punto de inflexión donde la gramática decolonial se vuelve un acto de ruptura radical con el discurso hegemónico de la cultura, generando la mística de un lenguaje que hace circular imaginarios, sueños y deseos de subversión social.

Este misticismo es el único lenguaje que trasciende el esquema racional de la opresión. La revolución es una magia porque es lo imprevisto dentro de la razón dominante. A lo sumo, es vista como una posibilidad comprensible. Pero la revolución debe ser imposible de comprender para la razón dominante, de tal

forma que ella misma se niegue y se devore frete a su imposibilidad de comprender (Rocha, 2011, p. 139).

La didáctica del deseo, por tanto, es la pedagogía de lo incomprensible para el sistema colonial. Se basa en el derecho a la imaginación y creación radical, si asumimos que “El sueño es el único derecho que no se puede prohibir” (Rocha, 2011, p. 140). En el cine comunitario, esto implica que la producción debe encarnar un lenguaje audiovisual que movilice el deseo de vida y re-existencia.

En el proyecto “Agua en Escena” se apostó por esta didáctica del deseo. En principio, abrazando lo contingente de la vivencia colectiva. El proceso de co-creación en Atenco no buscó la solución racional inmediata de los problemas socioambientales ubicados, sino que permitió que los afectos tomaran su lugar como motor de la acción cinematográfica. En este contexto, la dinámica de la creación reside en el descubrimiento colectivo de lo insospechado. Fue un darse cuenta de lo no advertido, haciendo pasar —con el uso de la cámara— un arte que es del orden del descubrimiento compartido. Ya en el Taller 3 se configuró más que un laboratorio de práctica cinematográfica, porque se constituyó un espacio de enseñanza ético-político de la imagen a partir de lo descubierto.

Finalmente, la culminación didáctica fue la exhibición en la Feria del Maíz. Este acto trascendió el formato de estreno y se convirtió en una interpelación pública. La didáctica del deseo se realizó aquí al restablecer el saber a la comunidad, reforzando su legitimidad y empoderamiento —el deseo de ser oído y de actuar—, toda vez que el cine comunitario no solo cuenta una historia, a su vez, enseña cuáles son los caminos de la acción colectiva implicada en su re-existencia.

En suma, el cine comunitario de San Salvador Atenco, al operar bajo la gramática audiovisual decolonial, demuestra que la experiencia educativa no reside en su formalidad, sino en la capacidad artística de liberar la mirada —experiencia estética—, coorganizar la voz —experiencia poética— y movilizar la acción —experiencia didáctica— en un tipo de cine que es profundamente subversivo, pues se nutre de la praxis del grupo para construir la base de su propia existencia puesta en su acto de emancipación social.

A modo de cierre. ¿Qué entender por gramática audiovisual decolonial?

Esta investigación es solamente un esbozo para pensar y practicar lo que de aquí en adelante trabajaremos en futuras investigaciones a modo de una gramática audiovisual decolonial, cuando de cine comunitario o de comunidades digitales alternas se trate. Hemos situado esta gramática a nivel de la experiencia educativa que "Agua en Escena" nos dejó ubicar y desde donde extraemos por lo menos dos enseñanzas:

A partir de los talleres impartidos en Zapotlán, se consintió un encuentro para compartir más que técnicas e instrucciones formales orientadas hacia la realización cinematográfica, un ejercicio de recuperación de la palabra, de la mirada y la escritura colectiva. Esto quiere decir que el cine comunitario no lleva por consigna atender los imperativos artístico-estéticos de las grandes producciones cinematográficas; su aspiración está en comunicar conocimiento situado, encarnado en la experiencia viva de una cultura en particular.

En su complejidad, esto implica registrar modos singulares de co-existir habitando un mundo, vivenciándolo espiritualmente, políticamente, económicamente, históricamente, etc. Se trata de alojar —audiovisualmente— contradicciones, antagonismos, luchas de clases, tipos de organización social en su territorio, pero no desde la mirada externa, sino de la interna. Expresando, de este modo, rasgos propios de una colectividad en pro de la creación de narrativas audiovisuales profundamente líricas y, por tanto, poéticamente activas.

No obstante, no hay que pasar por alto que el cine comunitario es un estilo cinematográfico en constante reelaboración porque depende del conocimiento producido localmente, por lo que nunca será posible replicar un formato único para su realización. "Agua en Escena", en este sentido, ha de tomarse en su práctica autogestora sin caer en la tentación de universalizar sus resultados.

En segundo lugar, de los talleres de Zapotlán podemos extraer consecuencias pedagógicas. Al respecto, subrayemos el hecho de que recuperar la mirada significó un acto político de re-existencia, haciendo del acto de "mirar con otras miradas" un ojo colectivo inherente al cuerpo de su territorio. La voz polifónica se hizo escuchar como un ecosistema enunciador, encontrando en la particularidad de sus histo-

rias tonalidades éticas ante la complejidad del mundo que pretenden defender y cuidar. La oralidad polifónica es como un proceso de enseñanza-aprendizaje donde se rechaza la “voz en off” del documental tradicional. Se rompe con la voz exterior de corte extractivista para darle un lugar a la escucha local. En este contexto, reescribir historias comunitarias es un ejercicio que deviene en un desmontaje colonial del ser, es decir, reescribir con su propia letra —ahí donde los relatos hegemónicos deciden qué y cómo ha de tomarse cualquier ontología alejada de la media autorizada— es subvertir el lugar asignado por la narrativa folclorizada obsesionada en decirle al otro quién es y cuál es su lugar en el mundo. De aquí la fuerza de una gramática audiovisual decolonial, algo así como un acto escritural cinematográfico implicado en desentrañar lo anulado por el lenguaje colonial, hilando de otro modo lo contingente de la vida colectiva y posibilitando un tipo de enseñanza o, si se quiere, un tipo de educación no formal altamente transformadora.

Bibliografía

- Couldry, Nick y Mejias, Ulises (2023). *The costs of connection. How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. California: Stanford University Press.
- Foucault, Michelle (2007). *Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el College de France*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Han, Byung-Chul (2021). *Sobre el poder*. Barcelona: Herder.
- Mendoza, Carlos (2017). *El guion para cine documental*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- (2010). *Desobediencia Epistémica: Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad, y Gramática de la Descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo-Colección Razón Política.
- Quijano, Aníbal (2014). *Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ricaurte Quijano, Paola (2022). *Descolonizar y despatriarcalizar las tecnologías*. Ciudad de México: Centro de Cultura Digital.
- Risler, Julia y Ares, Pablo (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Rocha, Glauber (2011). *La revolución es una estética*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Walsh, Catherine (2013). Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. En: *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, tomo 1. Quito: Ediciones Abya Yala.

