

Lo único en lo común: estrategias enunciativas en el cine de no ficción latinoamericano sobre acción colectiva

Raúl Roydeen García Aguilar¹

Recibido: 30/05/2024
Aceptado por pares: 20/11/2024

Enviado a pares: 04/09/2024
Aprobado: 29/01/2025

DOI: 10.5294/pacla.2025.28.s2.3

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

García Aguilar, R. R. (2025). Lo único en lo común: Estrategias enunciativas en el cine de no ficción latinoamericano sobre acción colectiva. *Palabra Clave*, 28(Suplemento 2), e28s23. <https://doi.org/10.5294/pacla.2025.28.s2.3>

Resumen

Los filmes de no ficción proponen una articulación textual de lo social contingente a partir de la afirmación de que los objetos, los sujetos, las relaciones y los acontecimientos que representa son verdaderos y ofrecen explicaciones racionales sobre contextos conflictivos y las acciones realizadas por quienes viven inmersos en ellos. En este artículo, partimos de esta comprensión del cine de no ficción para abordar desde una perspectiva semiodiscursiva la protesta social en los filmes *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (Carlos Pérez Osorio, 2020) y *Espero tu (re)vuelta* (Eliza Capai, 2019), para elucidar a través de sus estrategias de enunciación algunas posibilidades políticas del cine de no ficción. Se pretende explorar cómo estas estrategias contribuyen a la representación de la protesta social y a la integración de acciones individuales en movimientos colectivos. Los resultados sugieren que mediante las películas seleccionadas se pueden identificar dos estrategias de integración de lo único en lo común: desde la actuación

¹ ✉ <https://orcid.org/0000-0002-4702-0055>. Universidad Autónoma Metropolitana (México). rgarcia@cua.uam.mx

individual hacia la sensibilización política y desde la realización cinematográfica polifónica hacia la acción social. Estas estrategias se plantean como potenciales contribuciones a los repertorios de acción colectiva y de representación del cine de no ficción.

Palabras clave

Enunciación en el cine; cine de no ficción; acción colectiva; discurso cinematográfico; cine latinoamericano.

The Unique Within the Collective: Enunciative Strategies in Latin American Nonfiction Cinema on Collective Action

Abstract

Nonfiction films propose a textual articulation of social contingency based on the assertion that the objects, subjects, relationships, and events they represent are true and offer rational explanations of conflictive contexts and the actions of those immersed in them. This article adopts the understanding of nonfiction cinema to approach --from a semiodiscursive perspective -- social protest in the films *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (Carlos Pérez, 2020) and *Espero tu (re)vuelta* (Eliza Capai, 2019). By analyzing their enunciative strategies, we seek to explore some of the political possibilities of nonfiction cinema. The study aims to explore how these strategies contribute to the representation of social protest and the integration of individual actions into collective movements. The results suggest that the selected films employ two strategies for integrating the unique into the collective: from individual performance towards political awareness and from polyphonic filmmaking towards social action. These strategies are posited as potential contributions to both the repertoires of collective action and representation of nonfiction cinema.

Keywords

Enunciation in cinema; non-fiction cinema; collective action; cinematic discourse; Latin American cinema.

O único no comum: estratégias enunciativas no cinema de não ficção latino-americano sobre ação coletiva

Resumo

Os filmes de não ficção propõem uma articulação textual da realidade social baseada na afirmação de que os objetos, os sujeitos, as relações e os acontecimentos que representam são verdadeiros e oferecem explicações racionais sobre contextos conflituosos e ações realizadas por aqueles que vivem imersos neles. Neste artigo, partimos dessa compreensão do cinema de não ficção para abordar, a partir de uma perspectiva semidiscursiva, o protesto social nos filmes *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (Carlos Pérez Osorio, 2020) e *Espero tu (re)vuelta* (Eliza Capai, 2019), investigando, por meio de suas estratégias de enunciação, algumas possibilidades políticas do cinema de não ficção. O objetivo é explorar como essas estratégias contribuem para a representação do protesto social e para a integração de ações individuais em movimentos coletivos. Os resultados sugerem que, nos filmes analisados, podem ser identificadas duas estratégias de integração do único no comum: da performance individual para a consciência política e da cinematografia polifônica para a ação social. Essas estratégias são apresentadas como potenciais contribuições para os repertórios de ação coletiva e para a representação no cinema de não ficção.

Palavras-chave

Enunciação no cinema; cinema de não ficção; ação coletiva; discurso cinematográfico; cinema latino-americano.

Introducción: subjetividad, política y cine de no ficción

La capacidad del cine para aludir a la realidad social se ha estudiado largamente, pues la diversidad y complejidad de sus sustancias expresivas y de sus articulaciones presentan a sus espectadores, de formas reconocibles, inteligibles y proyectivas, espacios, situaciones y conflictos propios o semejantes a los que ellos viven de forma cotidiana. Como lo ha señalado Ivakhiv (2013), el cine es “un medio que tiene la potencialidad de producir territorios, vida y subjetividades para proyectar un mundo que es material en un extremo, social en el otro e intersubjetivo en el medio” (p. 96); con ello, el autor sugiere que, a través de sus operaciones de registro o puesta en cámara, puesta en serie mediante el montaje y en pantalla como producto textual que es interpretado por individuos y audiencias, un filme ofrece una experiencia significativa acerca de otros, sus entornos de existencia y sus posibilidades de acción. De esta manera, la potencialidad expresiva y simbólica del cine es relevante para la conformación de subjetividades, pues, por medio la puesta en común de la dimensión material del mundo que los filmes proyectan, propician la identificación y el diálogo entre sus espectadores.

Encontramos, en el cruce de lo material, lo social y lo intersubjetivo, una dimensión política, ya que, como lo señaló Rancière (2014), los mecanismos y las fisuras de los dispositivos representativos y artísticos consisten, antes que nada, “en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (p. 71). La ubicación de los sujetos a partir de sus cuerpos, espacios, distancias, oposiciones y conjunciones constituye la labor central del cine político como un dispositivo que, para el planteamiento de conflictos argumentales capaces de interpelar a sus posibles espectadores, recurre a los pares temas/figuras, situaciones/roles y poderes/experiencias, esbozando posibilidades y límites de acción, en congruencia con la historia o el universo que cada filme permite reconstruir. Al modelar estas relaciones, un filme genera, siguiendo la propuesta conceptual de Rancière, escenas de disenso que presentan organizaciones y distribuciones de lo sensible y, en consecuencia, posibilidades para pensar y modificar el mundo común y sus coordenadas.

De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que los dispositivos de representación portan, a su vez, la potencia para transformar las visiones de la realidad social que esquematizan significados sobre los modos de relación entre sujetos, materialidades y poder. Sin embargo, esta transformación es posible únicamente cuando las representaciones que promueven sobrepasan la labor mimética y se arrojan a la búsqueda de nuevas perspectivas, desocultamientos, afecciones ineludibles y, en general, de operaciones formales y de sentido que promuevan la aprehensión novedosa de lo que entendemos como real, es decir, a través de la capacidad para hacer visible para los espectadores algo único en lo que, como sujetos sociales, les parece común.

A pesar de que cualquier filme puede manifestar esta dimensión política, creemos que el cine de no ficción lo hace siempre, pues hace patentes puntos de observación y experiencia de sus creadores. Recordemos que este tipo de cine fue caracterizado por Plantinga (2014) como aquel que tiene como primer objetivo la afirmación de que los objetos, los sujetos, las relaciones y los acontecimientos que representa son verdaderos, y que, por tanto, la proyección de mundos que realizan los filmes toma una postura o actitud afirmativa: “El estado de cosas representado es afirmado como ocurriendo en el mundo real, tal como es proyectado” (p. 42). Así, a diferencia de las obras de carácter estético, que basan su potencia política en la apertura de sentidos que propician, o de las películas ficcionales, que contrastan mundos posibles o virtuales con los vividos, el cine de no ficción incita directamente a la reflexión y la acción social a través de la interpelación directa que suponen su actitud y sus estrategias enunciativas de carácter asertivo.

Según Weinrichter (2004), el cine de no ficción tiene la cualidad de “hablar del mundo desde una perspectiva personalizada, involucrando al espectador con una inteligencia pensante que nos guíe por un discurso reflexivo, asociativo y fecundo” (p. 12). En este sentido, trasciende y critica los límites trazados por la tradición documental que lo antecede, basada en un efecto de realidad que se sostiene en un didactismo autoritario y combina el saber de sus realizadores y figuras narrativas con la argumentación deductiva y la concepción evidencial de la imagen registrada; esta fórmula

(que a la postre y con la ampliación de las teorías sobre cine documental y sus modos de representación se comprenderá como una manera, entre varias, de aproximarse a la realidad) deja poco espacio para la emergencia de lo político, pues aporta visiones consensuales, convierte la realidad en objeto monolítico y a quienes la explican en expertos incuestionables. Podríamos suponer que el documental tradicional predispone también una actitud por parte de sus espectadores que incluye el interés porque las formas de ser del mundo sean develadas para ellos y una concepción desubjetivizada de las relaciones del audiovisual con la realidad, basada en su congruencia fáctico-lógica. En este caso, la búsqueda de la verdad como efecto plantea la pregunta sobre cómo el cine presenta verdades.

Por otra parte, el carácter reflexivo y asociativo del discurso del cine de no ficción da pie a la comprensión del espectador cinematográfico como un sujeto activo en el proceso de interpretación que cuestiona los modelos de mundo y otorga, o no, su confianza sobre las afirmaciones realizadas en un filme; pero también es activo en la forma de relacionarse con el mundo vivencial tras la evaluación de los modelos construidos por los textos fílmicos. Así, esta disposición reflexiva de quienes se interesan por el cine de no ficción integra:

- Interés por conocer lo que otros afirman de lo real, para juzgarlo a partir de su conocimiento y experiencia y, en su caso, otorgar credibilidad al discurso del filme y a los responsables de su articulación a causa del juicio de su actividad creativa y su compromiso con las verdades que afirma.
- Posibilidad de adoptar una perspectiva novedosa sobre el mundo, capaz de modificar la interpretación habitual sobre el reparto de lo sensible (posibilidad de disenso). Es lo que Rancière (2014) llama un nuevo sentido común o un “sentido común polémico” (p. 96), que contribuye al diseño de un paisaje nuevo de lo decible y lo factible.
- Potencial emergencia de la acción política. Es indeterminable a través del análisis textual, pero accesible por la vías de investigación socio-

lógica. Supone un umbral pragmático en el que la inauguración discursiva de acción consecuente incide en el mundo vivencial a partir de lo que se cree de él gracias a los modelos presentados por la textualidad asertiva de la no ficción. La difusión de las nuevas perspectivas y creencias en el diálogo interpersonal, los pequeños cambios en la vida cotidiana, los hábitos de consumo, las formas de relacionarse con el medio ambiente, la participación en colectivos, el activismo y la lucha abierta en movimientos sociales son ejemplos de ello; estas acciones, a su vez perceptibles para otros, nutren la discursividad social.

- Foco en la comprensión de las relaciones entre el cine de no ficción y la agencia de los sujetos que lo realizan, quienes participan en los filmes como sujetos de la realidad afirmada y de quienes lo interpretan como dispositivo audiovisual de construcción de sentido.
- Con base en lo anterior, podemos afirmar que este tipo de cine implica lecturas de carácter ético y una posible toma de postura basada en las concepciones y convicciones sobre la justicia, compartida por cineastas y espectadores, que se refleja en la interpelación que los primeros hacen a los segundos por mediación del filme. Así, el cine sobre lo real contribuye a situar a los espectadores a través de las preguntas de base identitaria: ¿quién soy en relación con los hechos modelados por un filme?, ¿desde dónde, con qué conocimientos, con qué posibilidades de acción? En última instancia, el disenso transforma la perspectiva desde la que se observa la realidad, pero también a quien reflexiona sobre ella desde esa nueva perspectiva.

Además, quien cuestiona o transforma su perspectiva y sus creencias puede preguntarse ¿qué puedo o debo hacer yo (en la articulación entre lo individual y lo social, a escala local-regional-nacional-planetaria) ante los hechos que el filme afirma, pone a disposición de mi juicio y me permite conocer?

Las preguntas principales sobre el cine de no ficción para los espectadores iniciados y para los analistas se centran en sus estrategias de creación de sentido. Esto implica asumir que, incluso, los filmes con mayores

pretensiones informativas son un discurso y que la realidad vivencial es el marco de la existencia interpretable que sostiene nuestros juicios sobre los modelos construidos por el cine.

Hasta ahora hemos mencionado dos aspectos constitutivos del discurso del cine de no ficción: realiza aserciones sobre el mundo y, por ello, interpela al espectador para obtener su confianza; agregamos a estos aspectos uno más: la aceptación y creencia en las afirmaciones de un filme de no ficción podrían suscitar acciones consecuentes por parte de los espectadores. Si creemos que el cine de no ficción tiene un potencial transformador, debemos dar cabida, incluso como una posibilidad remota, a este último punto, al que aspiramos a acercarnos para proyectar, como necesidad de los estudios sobre cine, una pragmática del espectador o la espectadorialidad como apertura de praxis posibles que involucran la afirmación del filme para saber y también al ser y hacer del espectador.

Con base en esta comprensión del cine de no ficción, reiteramos que el objetivo de este artículo es contribuir a la elucidación de las posibilidades políticas del cine de no ficción a través de las estrategias de enunciación que dan forma a filmes específicos; para ello, recurrimos a producciones latinoamericanas actuales, cuyo tema central es la protesta social (*Las tres muertes de Marisela Escobedo* [Pérez Osorio, 2020] y *Espero tu (re)vuelta* [Capai, 2019]). Dedicamos el apartado siguiente a explicitar la perspectiva semiodiscursiva desde la que nos orientamos, tras ello presentamos la metodología de análisis y los resultados obtenidos.

Discurso y enunciación en el cine de no ficción

De acuerdo con Plantinga (2014), el objetivo del discurso de no ficción es comunicar el mundo proyectado, modelo del mundo real del que se afirman aspectos particulares; para ello, se vale de cuatro estrategias: selecciona (elige determinada información de entre la total del mundo proyectado), ordena (dispone la información escogida), enfatiza (asignando particular importancia a cierta información) y adopta un punto de vista particular respecto de aquello que presenta, a partir de la asunción de una determinada voz, en función del grado de autoridad epistémica y la búsqueda estética.

Estas operaciones dan pie a la expresión de un proyecto retórico, entendido como el conjunto de sentidos disponibles a través de la lectura del texto que exceden el sentido autónomo de cada aspecto informativo, expresivo o formal del filme.

Interpretamos que, desde la perspectiva de Casetti (1983), las operaciones descritas por Plantinga (2014) formarían parte de la enunciación cinematográfica, entendida como el pasaje de un conjunto de virtualidades a un objeto concreto. Para Casetti (1983), la enunciación es

el acto por el cual las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine se usan para dar cuerpo y consistencia a un filme [...] la enunciación constituye la base a partir de la cual se articulan las personas, los lugares y los tiempos del filme [...] Es el grado cero (el *ego*, *hic et nunc*, es decir, el quién, el dónde y el cuándo) con base en el que los diferentes papeles se distribuyen [...] Cualesquiera que sean las elecciones operadas, la existencia y los parámetros del funcionamiento referencial de un discurso dependen, en sentido estricto, de la enunciación. (pp. 80-81)

Ser conscientes de que la enunciación es un acto o un conjunto de operaciones que dan forma en el texto filmico a un proyecto retórico, inteligible como discurso, nos lleva a preguntarnos por la manera en que el cine de no ficción se enuncia, es decir, preguntarnos por cómo el enunciado (el filme) puede analizarse en función de las huellas del acto que lo produce. En función de su carácter asertivo, sería necesario cuestionar ¿cuál es la naturaleza semiótica o materia expresiva de las aserciones que realiza el cine de no ficción?, ¿quién o quiénes las realizan?, ¿qué aspectos (textuales y extratextuales) son relevantes para que los espectadores creen o confíen en lo afirmado?

En otra parte, García (2024) ha sostenido que un filme de no ficción puede entenderse como un entramado sígnico asertivo o aserción compleja que se compone de aserciones lingüísticas y de elementos audiovisuales en los que se encarnan las cualidades enunciadas y las relaciones entre estas. Esto quiere decir que el discurso del cine de no ficción realiza afirmaciones a través de la articulación de las palabras, las imágenes y los sonidos,

así como que, para describir adecuadamente la manera en que estas afirmaciones se llevan a cabo (se enuncian), es necesario considerar que este tipo de filmes incorporan, para la articulación de sentido, las actividades de sus realizadores (a través de las cuatro operaciones de selección, orden, énfasis y voz mencionadas) que suponen conocimiento (investigación, experiencia y trabajo de campo en general), un proyecto retórico (ideas sobre cómo concretar un modelo de mundo), un compromiso con lo afirmado (a partir de sus convicciones, ética de la representación e identificaciones ideológicas) y un proceso de concreción del texto fílmico que se realiza a través de los aspectos enumerados (se compone de actividades productivas, como filmación, versiones del guion, elección y diálogo con informantes, proceso de montaje y corte final).

Todos los elementos mencionados son parte de lo que se entiende como la autoría del cine de no ficción que, al tratarse de un discurso asertivo, supone una paridad entre sujeto de la enunciación (autor implícito) y autor empírico, independientemente de su presencia explícita en el discurso que se da en contadas ocasiones, como en los filmes autorreferenciales, autobiográficos o en los que la presencia de los realizadores en el discurso es necesaria para su conformación. González Requena (2007) explica, a partir de Émile Benveniste, la manera en que un sujeto se constituye en tal desde el punto de vista enunciativo:

Solo al pie de la letra el sujeto se constituye —se sujeta, se afirma como identidad— y lo hace, al pie de la letra, diciendo Yo. Ni duda cabe que ese yo puede quedar implícito, oculto tras enunciados pretendidamente objetivos, pero igualmente puede explicitarse y, por otra parte, tarde o temprano, acaba siempre por hacerlo: ¿no es esa la función de la firma, ese nombre escrito al final de la carta o al principio del libro que señala el hueco de un Yo latente en el discurso? (p. 102)

En los filmes de no ficción (que afirman verdades), los realizadores forman parte del discurso que producen y se comprometen con lo que afirman como verdadero, pues quien firma un filme de no ficción es el responsable de las afirmaciones realizadas por este. Se trata de un conjunto de interpretaciones acerca de la factualidad social realizadas por unos sujetos

y puestas a disposición e interpretación de otros sujetos y, aunque las afirmaciones de verdad podrían no corresponder totalmente con lo ocurrido, poseen el potencial para ser creídas por sus intérpretes, pues, como señala González Requena (2003), “el sentido es subjetivo: no es el significado en sí mismo, sino en su relación con un sujeto [...] la verdad y la mentira no residen en el enunciado, sino en la enunciación: no en el significado del primero, sino en el sentido del acto que constituye la segunda” (p. 82). Queda claro que el cine de no ficción es una práctica intersubjetiva en torno a la verdad.

Sin embargo, además de la instancia autoral, hay otros sujetos que, como los testigos, entrevistados y otras personas registradas y presentadas mientras hablan, dicen, al pie de la letra: “yo”. Ellos se encuentran en el lindero entre la enunciación y la narración, pues, aunque son enunciadores lingüísticos que se refieren a su propia experiencia y posición, su voz es tomada por otro (autor del filme) y empleada como una pieza del proyecto retórico con el que modela un mundo. Así, quienes rinden testimonio cumplen una función u otra si consideramos que en su participación se apropian del aparato de la enunciación; mientras, con respecto a la totalidad del filme, su habla es un fragmento que contribuye narrativamente a la constitución del discurso fílmico y sus afirmaciones nutren las afirmaciones de quienes firman el filme.

Resulta interesante que, a diferencia de la ficción, en la que un personaje es depositario de subjetividad a través del habla que se le confiere por decisión de las instancias organizadoras del discurso (empíricas y textuales), en el cine de no ficción encontramos que quien organiza el discurso depende, en gran medida, de que otros sujetos rindan los testimonios con los que dará vida al discurso fílmico. Así, la subjetividad de los informantes es, simultáneamente, recabada (en cuanto es independiente del filme y una de sus fuentes) y conferida, pues se fragmenta y sitúa con miras a la construcción de ciertos sentidos convenientes al proyecto textual y retórico (este aspecto puede ser de utilidad para zanjar el debate acerca de si los testigos del cine de realidad son personas o personajes). Como en todo discurso factual, la posibilidad de constatar la existencia de los participan-

tes y testigos en el mundo social es un factor relevante para que lo que ese discurso afirma sea tomado como verdadero.

Además de la dimensión lingüística de la enunciación, las imágenes y los sonidos son relevantes para la construcción del discurso asertivo de los filmes de no ficción, pues, como en cualquier forma de cine, nos encontramos ante un discurso de carácter multimodal que, según Wildfeuer (2014), puede entenderse de la siguiente manera:

Como artefacto que se despliega espacial, temporal y, sobre todo, dinámicamente, el cine muestra “configuraciones constantemente variables de sonido, imagen, gesto, texto y lenguaje” (O’Halloran 2004: 110). Se trata, por tanto, de un documento multimodal cuyos recursos semióticos interactúan y operan según diversos principios y con el fin de crear el sentido potencial global de la película. (p. 2)

Esta concepción implica que el discurso cinematográfico se basa en la asociación espaciotemporal dinámica de los diversos modos semióticos que componen un filme, por lo que su interpretación se da a través de los procesos de razonamiento del espectador para realizar vínculos entre estos e inferir el sentido que se produce por su intersemiosis. La propuesta de Wildfeuer (2014) se sostiene en los principios de estructuración y coherencia, según los cuales cada componente del filme es pertinente en el marco estructural general de sentido de un texto particular.

En lo que respecta al cine de no ficción, la intersemiosis opera por dos tipos de relaciones contextuales. Una se da por la simultaneidad o contigüidad espaciotemporal de lo lingüístico, las imágenes y los sonidos, pues el dinamismo de su copresencia nos conduce a inferir que están vinculados también por alguna razón o causalidad. La otra forma de relación puede darse entre las materialidades del filme y los contextos vivenciales de los espectadores, es decir, lo que interpretamos de las palabras, las imágenes y los sonidos en función de nuestras experiencias y conocimientos previos. Estos dos tipos de relaciones contextuales nos permiten vincular, en el primer caso, un testimonio con una imagen, gestos con emociones, los sonidos con las fuentes que los producen, etc.; y, en el segundo caso, vincular y contrastar las afirmaciones multimodales (compuestas entre palabras, imá-

genes y sonidos) con el mundo experimentado, del que se hace un modelo a través del filme. Se trata de dos formas de relación indicial, pues el sentido, en ambos casos, está condicionado por su contexto. A partir de lo anterior, es posible percatarnos de que el sentido de los filmes se elabora colaborativamente, pues las relaciones espaciotemporales dispuestas en el texto por los realizadores se ponen a disposición de las inferencias de los espectadores. Las interpretaciones coincidentes del mundo que emanan de esta producción dialógica constituyen el espacio de emergencia del mencionado sentido que es común, pero susceptible de polemizarse.

Los aspectos esbozados hasta ahora son solo una porción de las posibilidades de teorización descriptiva del cine de no ficción, pues la complejidad de esta forma de representación y su cambio continuo a través de las formas discursivas diversas y novedosas presentes en cada filme obligan a los analistas a emprender su labor a partir de las cualidades, estrategias e intenciones de las que se sirven los cineastas para la proyección de mundos.

Metodología de análisis

Hasta ahora hemos señalado separadamente algunos aspectos sobre la dimensión política del cine de no ficción y los rasgos generales de sus mecanismos de enunciación. Con la finalidad de comprender sus articulaciones y poner en juego el marco conceptual y la productividad de sentido en filmes específicos, realizamos dos ejercicios analíticos. Para ello, acudimos al cine latinoamericano de no ficción, síntesis y reflejo de las relaciones de poder en la región, capaz de mostrar la historia de sus conflictos, movimientos y resistencias sociales. Sus filmes presentan formas diversas que los sujetos tienen de estar juntos o separados, excluidos, confrontados, oprimidos; pero, sobre todo, maneras de cambiar de perspectiva, de incitar a aprehender lo sensible y su distribución, así como a asumir la correspondencia de una parte de ello.

Hemos seleccionado filmes que incluyen actos de protesta o se centran en ellos por completo, pues, al referirse a acontecimientos sociales suscitados en entornos de conflicto y reclamo, son eminentemente políticos. Cuando la protesta social es el tópico central de un filme, la identificación

y el diálogo son, a la vez, parte de los hechos representados y condiciones necesarias para su interpretación al postular configuraciones de lo sensible, la necesidad de su transformación y la participación social e individual en los hechos relatados que interpela políticamente a sus espectadores y los convoca, a través de operaciones de aserción y representación, a conocer, confiar y tomar una postura sobre los eventos que modela.

La protesta es acontecimiento observable, su registro facilita afirmar que ocurrió. Los discursos que el cine de no ficción elabora sobre esta actividad pueden extenderse sobre sus causas o razones, sus formas específicas de ocurrencia y sus consecuencias. La realización de la protesta supone una situación polémica y una pugna: disenso que ha orillado a las personas a la acción y a su apropiación del espacio público como una de las formas posibles de reconfiguración de lo sensible. Pero, además, la protesta es interacción social, sus actos son despliegue de subjetividad y puesta en escena: se trata, a la vez, de una experiencia única y un acto organizado.

Además, establecimos como criterios que la acción colectiva presente en los filmes versara sobre temas distintos y que existieran diferencias en las estrategias enunciativas de ambos filmes. Encontramos que, entre los campos relevantes actualmente para la protesta y la acción colectiva, en América Latina los movimientos estudiantiles y los estallidos sociales contra las violencias machistas son recurrentes o cíclicos, han conformado repertorios de acción inteligibles y han sido considerados por el cine de ficción y no ficción. Estos campos y la continuidad en su registro y representación son muestra de lo que Gallardo y Morales (2022) interpretan como un proceso de politización creciente en el que el cine desempeña un papel relevante, o bien desde la perspectiva del espectador que aprende, o bien de las participantes que exponen sus experiencias y cuerpos a través de la autorrepresentación que realizan para la realización de los filmes.

En lo relativo a la no ficción sobre violencia machista, ya sea filmica, periodística o literaria que se presenta a manera de crónicas, en la última década han tomado impulso relatos que apuntan a visibilizar la violencia ejercida sobre el cuerpo por cuestiones de género (Bonano, 2023). Un ejemplo

es *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (Pérez Osorio, 2020) que relata la lucha de una mujer para hacer justicia por el feminicidio de su hija, este filme cobró relevancia mediática y jurídica y se puede interpretar como un caso que ejemplifica las violencias que sufren las mujeres en México (entre estas, la violencia machista efectuada por la pareja, la omisión sistemática del sistema de justicia y los peligros que sufren las mujeres que, como Marisela, buscan resolver los casos de feminicidio). Además, el filme fue galardonado con el Premio Ariel como el mejor documental de larga duración y nominado en otras seis categorías en 2021 (IMDbPro, s. f.a).

En lo que respecta a los movimientos estudiantiles, nos encontramos con una creciente producción de cine de no ficción en América Latina, región donde es un tema importante desde las dictaduras sudamericanas y los estallidos de 1968 alrededor del mundo. Las juventudes (y los estudiantes en particular) también se encuentran en proceso de politización continua y su participación en las movilizaciones sociales es cada vez más estudiado como práctica que depende de una performatividad corporal (Arias, 2022). *Espero tu (re)vuelta* (Capai, 2019) es un filme polifónico que hace patente esta politización y los ciclos de protesta que los estudiantes han realizado en los últimos años; además, su relevancia es notable, pues, entre 2019 y 2021, ganó diecisiete premios internacionales y fue nominado a otros cuatro (IMDb-Pro, s. f.b). Esto hace patente su pertinencia social y su capacidad expresiva.

Un factor común que contribuyó a la elección de estos filmes es que permiten observar, con distintas ópticas, la participación individual de quienes protestan en relación con el quehacer colectivo en el que se insertan, pues, como se ha sostenido, las movilizaciones sociales pueden explicarse mejor si se las aborda como una puesta en acto consistente en un “flujo heterogéneo, cuya duración y diversidad se integran a partir de lo estratégico o táctico como expresión discursiva, pero también de la confluencia de necesidades colectivas e individuales, de emociones, frustraciones, deseos, aspiraciones, afectos” (Pedraza Bucio y García Aguilar, 2022, pp. 54-55).

Con la finalidad de hacer inteligibles algunas estrategias de enunciación del cine de no ficción, para la aproximación analítica a estos discursos

sos, partiremos de los marcos conceptuales que abordamos en la primera parte, a través de su interpretación como preguntas que favorecen la descripción de los componentes de cada filme de acuerdo con las relaciones heurísticas planteadas a continuación.

Para el abordaje del cine de no ficción como discurso asertivo en relación con la enunciación, ¿qué se afirma como verdadero en cada filme?, ¿quién o quiénes son responsables de las afirmaciones?, ¿quiénes se apropian del yo o de otras figuras enunciativas que hacen patentes las subjetividades? Además, estos elementos nos permitirán explorar quién y cómo se presenta y asume la responsabilidad de las afirmaciones según la manera en que los testimonios suponen una enunciación conferida (proyecto retórico textual) y recabada (como experiencia auténtica de quien la realiza).

Para la comprensión multimodal del discurso cinematográfico, ¿qué asociaciones espaciotemporales dinámicas integran la intersemiosis entre elementos lingüísticos, imágenes, sonidos y recursos cinematográficos semióticos y expresivos?

Con la intención de abordar la potencialidad del discurso audiovisual para evidenciar el reparto sensible y las posibilidades de disenso, como lo plantea Rancière (2014), ¿existen elementos audiovisuales que nos permitan identificar cambios de perspectiva que, potencialmente, propicien un sentido común polémico?

Además, retomaremos elementos de los filmes, como en los que se hacen patentes aspectos enunciativos: el título, que expresa tópico, enfoque y actitud autoral; la secuencia inicial, pues en esta se presenta y bosqueja, frecuentemente, la estructura y dinámica general de un filme, y presencia y alusiones a repertorios de acción colectiva (marco explicativo que se definirá a lo largo del análisis), su transformación y apropiación a lo largo de cada filme.

En su conjunto, estos elementos pueden contribuir a dar respuesta a un cuestionamiento más amplio del que puede ser objeto cada filme: ¿es inteligible la presencia de estrategias de acción colectiva y enunciación habituales y novedosas?

Resultados: enunciación, actuación individual y colectiva/repertorio/filme

Las tres muertes de Marisela Escobedo





El tema y la intención de este filme de Pérez Osorio (2020), lo que se afirma, se centran en la concatenación de eventos que van del asesinato de Rubí Frayre en 2008, hija de Marisela Escobedo, perpetrado por su pareja Sergio Barraza. Ante la inacción de las autoridades, Marisela investigó, encontró al asesino y logró que fuera encarcelado; sin embargo, a pesar de que se declaró culpable, fue dejado en libertad. A causa de ello, Marisela se convirtió en activista y organizó actos de protesta para exigir justicia. Fue asesinada frente al palacio de gobierno de Chihuahua, donde realizaba un plantón en diciembre de 2010 (“La historia de Marisela Escobedo, la mujer asesinada en México por indagar el feminicidio de su hija”, 2020).

Las estrategias enunciativas presentan los acontecimientos articulando imágenes de registro y archivo, testimonios, montaje significativo y enunciación global impersonal. Se trata de un filme que parece producirse a sí mismo a través de las operaciones de selección, orden, énfasis y voz (Plantinga, 2014), construyendo a través de la vinculación de sus componentes una actitud epistémica de certeza. Esto se hace patente en la secuencia inicial, pues lo primero que muestra, sin mediación de títulos, créditos o instancias productoras, es a Marisela Escobedo en primer plano, presentándose y hablando en primera persona acerca de lo que ha vivido; a través de cortes directos, desfila una sucesión de fotografías y videos de la familia en años felices, imágenes de Marisela protestando, de Ciudad Juárez y del título de la película seguido del nombre del director Carlos Pérez Osorio. Estas imágenes son relevantes también por su carga icónica y simbólica, pues incluyen un repertorio de aspectos culturalmente identificables de lo audiovisual, de izquierda a derecha en la figura 1: interpelación al espectador (Marisela Escobedo habla de forma directa y su interlocutor está del otro lado de la cámara/pantalla); retórica de la imagen distorsionada (efecto que enrarece y aleja a las personas como connotación de la desintegración familiar); imagen mediática de registro (vemos, de espalda, a Marisela Escobedo protestando), y combinación de imagen fílmica institucional

(título de la película) y de imágenes relativas al contexto que apelan al conocimiento previo del espectador (las cruces de Ciudad Juárez colocadas por cada feminicidio).

En la figura 1, presentamos una selección de las imágenes referidas, así como la transcripción de los componentes lingüísticos, las personas que los emiten y la música que los acompaña. La simultaneidad, la sucesión y las cualidades de estas sustancias expresivas muestran el tipo de asociaciones dinámicas de las que se servirá el filme para la construcción de su discurso: sucesión de narradores delegados (enunciación conferida) por la instancia autoral a través del compendio de sus testimonios (enunciación recabada) en entrevistas y archivo, así como imágenes ilustrativas de personas, situaciones y espacios que encarnan a los enunciadores y proveen una orientación epistémica y emocional, esta última enfatizada por la música que acompaña e integra la secuencia. Estos elementos esbozan la estructura general del filme y avisan, a partir de su muestreo, qué elementos pueden ser interpretados como coherentes por los espectadores (Wildfeuer, 2014).

Figura 1. Asociaciones dinámicas de la secuencia inicial de *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (Pérez Osorio, 2020).

			
Marisela Escobedo: Buenas tardes, mi nombre es Marisela Escobedo Ortiz, madre de Rubi Marisol Frayre Escobedo y le he perdido el miedo a todo... le he perdido el miedo a la muerte que es lo peor que me podría suceder, he enfrentado a las autoridades, he enfrentado al gobernador, he enfrentado a quien se me ha puesto en frente y quiero que mi hija— donde quiera que esté— que sepa que la amo y que no voy a dejar de luchar hasta que se le haga justicia.	Marisela Escobedo: Este grito de dolor no quisiera que ni uno de ellos un día lo diera	Entrevistador: ¿Esto la consumió? Juan Manuel Frayre Escobedo (hijo de Marisela): Sí, así fue.	Los hombres que acostumbran a violentar a las mujeres van a saber que las penas no nada más están plasmadas en un papel

Música dramática de intensidad y volumen creciente

Fuente: elaboración propia.

La estrategia enunciativa planteada nos permite, en primera instancia, percatarnos de quiénes se constituyen en sujetos al apropiarse del yo por el uso de la primera persona: “Mi nombre es Marisela Escobedo”, sintetizando sus experiencias mientras describen su relación con otros sujetos y con los hechos, así como sus sentimientos, creencias y objetivos. Este tipo de enunciación lingüística evidencia que la hablante asume la responsabilidad de sus palabras. No obstante, la responsabilidad global sobre la aserción compleja realizada por el filme recae en quien lo firma (instancia autoral), a pesar de no aparecer como sujeto del texto (lo hace impersonalmente a través de las operaciones cinematográficas realizadas) o asumirse como parte del modelo de mundo proyectado.

Es también la instancia autoral la que da nombre al filme a partir de las afirmaciones de Marisela Escobedo (que ella murió cuando mataron a su hija y que volvió a morir cuando liberaron al asesino), adoptando una posición al aceptar estas afirmaciones y afirmando con ella, y por ella, que ya no puede hacerlo, que Marisela Escobedo murió tres veces; adelanta también que el filme que los lectores experimentan es el relato de esas tres muertes.

Las imágenes registradas presentan tácticas de acción colectiva comunes a los movimientos sociales y estallidos de protesta, tales como marchas, plantones, uso de pancartas y respuesta a través de la actividad legal; estas corresponden con lo que se ha nombrado repertorios de acción colectiva: un conjunto limitado de rutinas aprendidas, compartidas y actuadas, que surgen en procesos de conflicto (Tarrow, 2004; Tilly, 2002). Podemos entender la idea de *repertorio* como un conjunto de convenciones que dan estabilidad y certeza a la actuación futura en contextos similares a los conocidos.

Desde la perspectiva semiótica, estamos ante un hábito de interpretación y acción, “una manera característica de hacer algo” (McNabb, 2018, p. 214). Según este autor, la base estética de los hábitos de inferencia nos obliga a revisarlos ante situaciones novedosas para modificar conductas futuras. Esto es lo que ocurre en *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, pues, a pesar de presentar formas comunmente conocidas de protesta, su tenacidad para buscar justicia la lleva a modificar la *performance* habitual de las

tácticas mencionadas, ya que no solo la vemos marchar y apropiarse del espacio público: marcha con nariz de payaso y afirma que el encarcelamiento del asesino fue un circo y los afectados fueron los payasos de los que se rieron; marcha cubriéndose únicamente con la imagen de su hija y afirma que la dejaron desnuda; marcha en cada ciudad que visitaba pidiendo la acción de la policía para la recaptura del culpable, acompañada de su familia o en solitario (como puede apreciarse en la tercera imagen de la figura 1).

Las novedades infligidas por Marisela Escobedo a los repertorios de acción colectiva motivan cambios de perspectiva sobre lo sensible al incorporar aspectos retóricos, como la analogía o la ironía, y al efectuar en solitario actos habitualmente colectivos. McNabb (2018) explica que los hábitos de inferencia nos orillan a hacer “una comparación entre una situación actual y una resolución previa de modo que su conformación resulta en una cualidad de sentimiento” (p. 214); si esto es así, las actuaciones atípicas (repertorios transformados) aportan cualidades de sentimiento que expresan la magnitud de la pena de Marisela Escobedo: una madre cuya hija fue asesinada y que es ignorada por el sistema de justicia.

La instancia autoral recopila y presenta las acciones de Marisela Escobedo en el discurso del filme a través de la enunciación y modela su historia a través de un diagrama metonímico que muestra el relato cronológico del caso y la respuesta ejemplar de Marisela Escobedo ante la situación, por lo que lo único en común aparece en el modelo de mundo sostenido por el filme: una reacción extraordinaria ante un caso más en un país feminicida.

Espero tu (re)vuelta

Este filme de Capai (2019) parte de las protestas del movimiento estudiantil en 2013 en São Paulo contra el cierre de escuelas estatales y llega a la elección de Jair Bolsonaro como presidente de Brasil en 2018. Aunque es difícil decir qué se afirma de manera global, podríamos abstraerlo como la relevancia de la participación política de los jóvenes a través de su protesta organizada y que el periodo señalado puede relatarse a través de las movilizaciones, cuyas demandas incluían mantener escuelas abiertas, reducir el costo del transporte público, cambiar la distribución presupuestal,

mejorar los salarios o contener la gentrificación y la especulación inmobiliaria. Es una película sobre el valor de la protesta estudiantil.

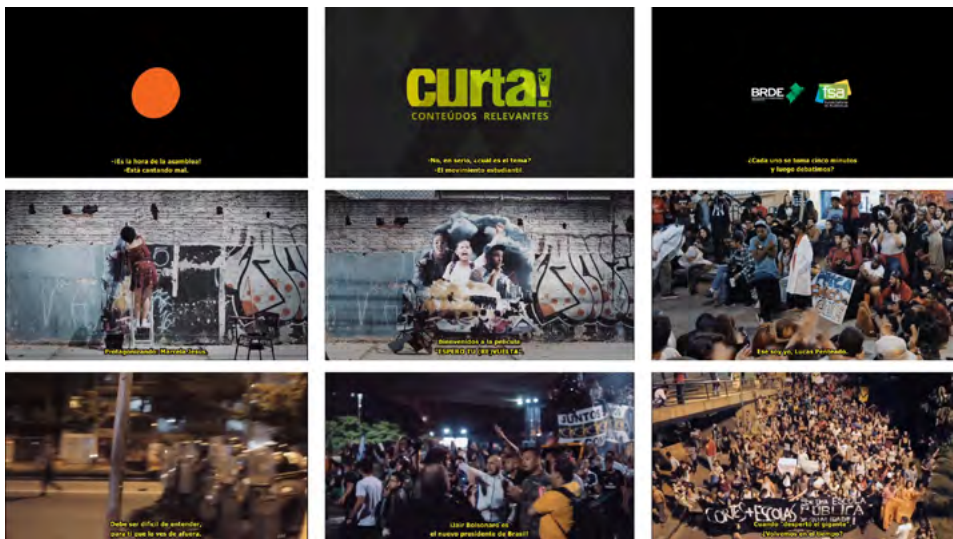
La estrategia enunciativa del filme tiene dos componentes principales que se alejan de la representación tradicional de la realidad: se trata de un relato polifónico y evita, como el caso anterior, la presencia de una instancia organizadora perceptible más allá de las operaciones de selección, orden, énfasis y voz. La actitud epistémica general adoptada por el filme corresponde a lo que Plantinga (2014) llama voz abierta, dada la diversidad de posturas y el peso equivalente que se les otorga en la afirmación de verdades individuales. La narración de los acontecimientos se efectúa por mediación de sujetos que en unos momentos dialogan y en otros se exponen expositivamente interpelando al espectador de forma directa. Esto puede apreciarse en la primera secuencia del filme: la interacción a través de voces en *off* de personas que conoceremos gradualmente mientras presentan uno a uno el testimonio de su experiencia en algún momento y sector de los movimientos de protesta. Cada uno de ellos marca a través de la primera persona su identidad y posición en los acontecimientos relatados, permitiéndonos conocer sus motivaciones y las transformaciones que sufrieron a lo largo del tiempo.

Como parte de sus mecanismos enunciativos, la primera secuencia induce a través de las voces que dialogan en *off* una analogía entre el filme que estamos por presenciar y una asamblea estudiantil, estableciendo la dinámica del filme: cada participante hablará durante algunos minutos y luego discutirán.

En las tres imágenes superiores de la figura 2, se muestran, como correlato de los logotipos institucionales de los participantes en la producción del filme, los subtítulos del diálogo en *off* que establece dinámica (asamblea), tema (el movimiento estudiantil) y estructura (uso individual de la voz/debate). En la fila intermedia, se ejemplifica la presentación de los participantes, el título de la película y la relación enunciador verbal/imagen (“Ese soy yo, Lucas Penteado”). Las imágenes inferiores muestran distintos actos de protesta mientras la voz en *off* interpela a los espectadores (“Debe

ser difícil para ti entender”), aporta contexto (“¡Jair Bolsonaro es el nuevo presidente de Brasil!”) y moviliza el relato a través de estrategias inesperadas, dando la impresión de que el hablante es el auténtico enunciador filmico, pues su alocución suscita la transformación en el flujo de las imágenes, que, tras las palabras “¿Volvemos en el tiempo?”, se reproducen en retroceso. Las asociaciones dinámicas entre palabra, imagen y sonido se complementan con la alternancia de música rítmica y gritos al unísono de multitudes en los actos de protesta y explosiones (indicio de acciones represivas), así como el montaje ágil y la duración breve de las tomas contribuyen a generar la sensación de agitación, incertidumbre y urgencia.

Figura 2. Imágenes y componentes lingüísticos de la secuencia inicial de *Espero tu (re)vuelta* (Capai, 2019).



Fuente: elaboración propia.

Aunque cada hablante se responsabiliza de sus afirmaciones, es la instancia autoral la que elige las estrategias y organiza el discurso. Las declaraciones de Eliza Capai, directora, nos orientan sobre sus intenciones, su forma de comprender a los jóvenes y la propuesta formal del filme:

La propia temática del movimiento entra en el documental como estéticas [...] Observé que hay una forma muy estética en esa generación de hablar de política y esa preocupación la tuvimos también

al hacer la película: poner la propia estética del contenido y de la temática del documental, en el documental mismo. (D'Avenia, 2019)

Así, resulta congruente que la estética del filme incluya afección dialógica, grafiti y otras manifestaciones expresivas propias del espacio público, como el hiphop político que canta Lucas mientras se presenta (tercera imagen de la fila intermedia en la figura 2). La comprensión de Capai de las relaciones entre contenido y estética justifica la decisión de integrar a los estudiantes como narradores y protagonistas de un filme con tema social. La autora parece coincidir con la visión de la cineasta y videoartista alemana Hito Steyerl, para quien la articulación de la protesta tiene dos niveles: “Por una parte, significa que hay que buscar un lenguaje para la protesta, la vocalización, la verbalización o visualización de la protesta política. Por otra, no obstante, esa combinación de conceptos designa también la estructura de la organización interna de los movimientos de protesta” (Steyerl, 2014, p. 81).

El filme de Capai (2019) muestra ambos aspectos. *Espero tu (re)vuelta* promueve cambios de perspectiva sobre lo sensible gracias a lo novedoso de sus estrategias enunciativas: da la voz a los jóvenes, quienes no suelen conducir el discurso ni controlar el flujo de la materialidad fílmica, abre espacios para la identificación de los espectadores de su edad y un poco menores, reclama su participación y contribuye a su formación política.

Recordemos que, según Tarrow (2004, p. 59), los repertorios de acción colectiva incluyen aquellas acciones que realiza la ciudadanía cuando interviene en un conflicto con otros, pero también aquello que sabe hacer y lo que otros esperan que haga, por lo que tienen efectos hacia el interior y el exterior de los movimientos. Por un lado, comunican y transmiten las exigencias de los movimientos sociales, haciéndose visibles e interpelando el orden que buscan desafiar, mientras hacia el interior generan identidad y solidaridad entre sus miembros a través de simbolismos.

En este caso, si bien los participantes del filme no renuevan los repertorios de acción colectiva, contribuyen a su difusión al mostrar tácticas, como marchas, cierre de vialidades, ocupación del espacio público con

bancas escolares (delatando la identidad de quienes protestan), canciones de protesta, entre otras. Sin embargo, evidencian la necesidad de formación política con frases, como “La escuela no enseña sobre movimientos sociales. Podrían enseñarnos resistencia pacífica, bloques negros, revolución, libertad, a protestar, a luchar políticamente”. Al anticipar que necesitarán luchar, muestran también su percepción sobre la realidad de su país, la continuidad de la opresión y la consciencia de su posición social; con ello, manifiestan la necesidad del disenso y de la transformación en el reparto de lo sensible. Al dar por sentado el carácter polémico de lo común, el filme propone una manera distinta, única, de mirarlo.

Los estudiantes refieren las fuentes de algunos de los repertorios de acción colectiva que orientan sus actuaciones: las lecciones de las sufragistas inglesas, la dinámica de ocupación de inmuebles retomada de la clase trabajadora, la formación política través de colectivos institucionalizados como la Unión Nacional de Estudiantes de Brasil y, desde el cine de no ficción, obras como *La revolución de los pingüinos* (Díaz Lavanchy, 2008) sobre la resistencia estudiantil en Chile. Este último elemento es una muestra de la potencia del cine para incentivar y guiar la acción política, o bien por las actuaciones ejemplares de los sujetos representados, o bien por sus mecanismos de enunciación.

El título del filme, *Espero tu (re)vuelta*, constituye una apropiación de la primera persona que podría realizarse por cualquiera de los estudiantes a los que se confiere el papel de enunciadore, pero su configuración corresponde a la instancia autoral (quien firma el filme) que se posiciona del lado de los movimientos sociales y expresa una valoración positiva de estos, interpelando a las juventudes para que participen en ellos, se apropien de la voz y el espacio público, tomando como ejemplo a los sujetos del discurso cinematográfico y sus victorias. El título también presenta una afirmación sobre el carácter cíclico de la protesta a través de la construcción *(re)vuelta*, aludiendo a la revuelta social y que la acción política ha de presentarse una y otra vez como mecanismo necesario para derrotar, aunque sea provisionalmente, las asimetrías y relaciones de poder abusivas.

Para concluir: lo único en lo común

Entre los temas que puede abordar el cine de no ficción se encuentran los acontecimientos y contextos sociales conflictivos que dan origen a la protesta, acción política derivada de alguna forma de disenso. Sin embargo, llevar la protesta a la pantalla para realizar aserciones sobre sus causas, peculiaridades, consecuencias y componentes sensibles, racionales y emocionales requiere estrategias de enunciación capaces de interpelar a los espectadores sobre formas significativas que exceden la representación de ocurrencias en un horizonte espaciotemporal. Los elementos convencionales de la protesta (procesos organizativos, bases éticas e ideológicas, tácticas y *performances* habituales) y las actuaciones políticas novedosas susceptibles de registro y representación encuentran, en la síntesis discursiva operada por la enunciación cinematográfica, un poderoso canal de propagación. Las habilidades estéticas y semióticas de los cineastas para configurar aserciones complejas sostienen la posibilidad de que los espectadores efectúen las asociaciones dinámicas propuestas por el filme, de la misma manera en que su compromiso con la verdad de lo afirmado, como necesidad y principio ético, sostiene la confianza en el modelo de mundo proyectado.

A lo largo de este artículo intentamos describir los aspectos teóricos de la enunciación del cine de no ficción que dan vida a su dimensión política como práctica intersubjetiva en torno a la verdad. Encontramos, en función de los filmes latinoamericanos elegidos para este ejercicio, dos estrategias de integración de lo único en lo común: de la actuación individual atípica a la sensibilización política en *Las tres muertes de Marisela Escobedo* y de la realización cinematográfica polifónica a la acción social en *Espero tu (re)vuelta*; ambas vías cuentan con el potencial para integrarse a repertorios de acción colectiva y de representación del cine de no ficción.

A través de los filmes abordados, hemos observado que la articulación de repertorios (aspectos convencionales que, como hábitos de inferencia, aportan saberes de carácter pragmático) y novedad (en la actuación política y la enunciación cinematográfica) es crucial para que el cine de no ficción suscite o disemine sensibilidades precursoras de disenso, que contribuyan a la generación del “chispazo de lo político” (Steyerl, 2014, p. 94).

Porque, en el encuentro entre lo estético y la política, hay un resquicio para que el cine de no ficción, a través de la integración de la fuerza de lo único en lo común, traspase el umbral pragmático de la pantalla.

La principal limitación de este estudio, dada su orientación textual y discursiva, radica en su incapacidad para analizar y juzgar las relaciones prácticas entre filme y acción colectiva. Sin embargo, esto constituye también el germen para investigaciones posteriores que, desde la perspectiva empírica, interpelen e indaguen a quienes participan en las movilizaciones y los actos de protesta, con la intención de conocer la forma en que interpretan el cine de no ficción en relación con sus acciones.

Referencias

- Arias, J. C. (2022). Imágenes documentales de la protesta social: Práctica, cuerpo y performatividad. En M. A. Bouhaben y J. Campo (eds.), *Nuevas perspectivas, nuevas denuncias: Visualidades del activismo contemporáneo en América Latina* (pp. 17-41). Universidad de las Artes. <https://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/libros/nuevas-perspectivas-nuevas-denuncias.pdf>
- Bonano, M. (2023). No ficción y representación de la violencia de género: Los casos de femicidios en “Chicas muertas”, de Selva Almada. *Latinoamérica: Revista de Estudios Latinoamericanos*, 76, 145-170. <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2023.76.57550>
- Capai, E. (dir.) (2019). *Espero tu (re)vuelta* [película]. Globo Filmes.
- Casetti, F. (1983). Les yeux dans les yeux. *Communications*, 38(1), 78-97. <https://doi.org/10.3406/comm.1983.1569>
- D’Avenia, A. (2019, 20 de noviembre). Documental político brasileño: La sociedad como protagonista y autora. *LatAm cinema*. <https://www.latamcinema.com/especiales/hacia-la-primera-persona-del-plural-un-analisis-del-documental-contemporaneo-brasilenno/>

Díaz Lavanchy, J. (dir.) (2008). *La revolución de los pingüinos* [documental].

Gallardo, M. y Morales, N. (2022). “Poner el cuerpo” y “tomar la palabra”: Violencias, afectos y autorrepresentación en el documental feminista contemporáneo en Chile (2010-2019). *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 10(19), 200-244. <https://doi.org/10.5195/ct/2022.577>

García, R. (2024). La verdad afirmada en el cine de no ficción sobre memoria y actualidad: Posibilidades semióticas de reconocimiento y confianza. En F. Castaños, J. Nadal Palazón y M. Palacios (eds.), *Resignificaciones: Lenguajes en acción* (pp. 419-440). Universidad Nacional Autónoma de México.

González Requena, J. (2003). Teoría de la verdad. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 14, 75-94. <https://www.gonzalezrequena.com/resources/2003+Teor%C3%ADa+de+la+verdad%2C+en+Trama+y+Fondo+14.pdf>

González Requena, J. (2007). Enunciación, punto de vista, sujeto. En J. Talens Carmona y S. Zunzunegui Díez (coords.), *Contracampo: Ensayos sobre teoría e historia del cine* (pp. 97-135). Cátedra.

IMDbPro. (s. f.a). *The Three Deaths of Marisela Escobedo* (2020). <https://pro.imdb.com/title/tt13206564/details>

IMDbPro. (s. f.b). *Your Turn* (2019). https://pro.imdb.com/title/tt9784842/details?ref_=tt_awards_summary

Ivakhiv, A. (2013). An ecophilosophy of the moving image: Cinema as anthrobiogeomorphic machine. En S. Rust, S. Monani y S. Cubitt (eds.), *Ecocinema theory and practice* (pp. 87-105). Taylor & Francis.

La historia de Marisela Escobedo, la mujer asesinada en México por indagar el feminicidio de su hija. (2020, 15 de octubre). *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-54558317>

- McNabb, D. (2018). *Hombre, signo y cosmos: La filosofía de Charles S. Peirce*. Fondo de Cultura Económica.
- Pedraza Bucio, C. I. y García Aguilar, R. R. (2022). “Ahora que sí nos ven”: Categorías para el abordaje semiótico de las movilizaciones feministas. *DeSignis*, 36, 51-61. <https://doi.org/10.35659/designis.i36p51-61>
- Pérez Osorio, C. (dir.) (2020). *Las tres muertes de Marisela Escobedo* [película]. Vice Studios Latin America.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rancière, J. (2014). Las paradojas del arte político. En *El espectador emancipado* (pp. 65-106). Manantial.
- Steyerl, H. (2014). La articulación de la protesta. En *Los condenados de la pantalla* (pp. 81-94). Caja Negra.
- Tarrow, S. (2004). *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Alianza.
- Tilly, C. (2002). Repertorios de acción colectiva. En M. Traugott, *Protesta social: Repertorios y ciclos de acción colectiva* (pp. 1-17). Hacer.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. T&B.
- Wildfeuer, J. (2014). *Film discourse interpretation: Towards a new paradigm for multimodal film analysis*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/978020376620>