Antes del paisaje: infraestructura y paisaje deliberativo en *Chicharras* (Luna Marán, 2024)

MARIO ANTONIO BARRO HERNÁNDEZ
Doctor por la Universidad Complutense de Madrid
Filiación institucional: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Unidad Oaxaca
ORCID: 0000-0003-1010-5001
Mail contacto: mariobarrohdez@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Before landscape: infrastructure and deliberative landscape in *Chicharras* (Luna Marán, 2024)
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 114-127
Recepción: agosto 2026
Aceptación: septiembre 2026

RESUMEN

Este artículo examina cómo *Chicharras* (Luna Marán, 2024) transforma la relación entre paisaje, infraestructura y decisión comunitaria en el cine oaxaqueño. Mediante una genealogía selectiva —del material de "Sandunga" filmado por Eisenstein, las ficciones industriales de 1938 y 1943, *Ayautla* (1972) y el video indígena desde 1982— y un análisis secuencial de seis unidades del largometraje, se sostiene que la película aplaza dos instrumentos clásicos de totalización: la panorámica y el título. Antes de conceder la vista aérea final, organiza controles de acceso, documentos, traducciones, trabajos, cuidados y conversaciones que distribuyen la deliberación más allá del cabildo. Se propone el concepto de paisaje deliberativo para describir una forma audiovisual en la que saberes y prácticas territoriales modifican tanto lo visible como lo decidible. La carretera no aparece como progreso o amenaza predeterminados, sino como relación cuya legitimidad depende de la capacidad colectiva para interrogar beneficios, costos, ritmos, autorizaciones y usos futuros.

Palabras clave: paisaje cinematográfico; territorio; cine comunitario; infraestructura; Oaxaca

ABSTRACT

This article examines how *Chicharras* (Luna Marán, 2024) transforms the relation between landscape, infrastructure, and community decision-making in Oaxacan cinema. It combines a selective genealogy—covering Eisenstein's "Sandunga" footage, the 1938 and 1943 industrial fictions, *Ayautla* (1972), and Indigenous video since 1982—with a sequence-based analysis of six units in the feature film. The argument is that *Chicharras* delays two classical instruments of totalization: the panorama and the title. Before the final aerial view, the film organizes access controls, documents, translations, labor, care, and conversations that distribute deliberation beyond the council chamber. The article proposes deliberative landscape as a concept for an audiovisual form in which territorial knowledge and practices alter both what can be seen and what can be decided. The road appears neither as predetermined progress nor as a predetermined threat, but as a relation whose legitimacy depends on a collective capacity to question benefits, costs, rhythms, authorizations, and future uses.

Keywords: cinematic landscape; territory; community cinema; infrastructure; Oaxaca

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6017



>> Figura 1. El título aparece sobre una vista aérea de la sierra, con la frase «Una película de Guelatao». Fuente: Captura del autor a partir de la copia de visionado de *Chicharras* (Luna Marán, 2024).

1. INTRODUCCIÓN

Durante casi diez minutos, *Chicharras* (Luna Marán, 2024) se niega a ofrecer la vista que suele inaugurar un relato territorial. La oscuridad, los faros y los fragmentos de camino preceden a la primera panorámica diurna, visible hacia 10:10. El título se posterga todavía más: aparece entre 81:27 y 81:32, sobre una vista aérea de la sierra, cuando el largometraje está por terminar. Entre ambos momentos se acumulan retenes, permisos, traducciones, promesas laborales, discusiones sobre el agua, una sesión de cabildo, una videollamada proyectada, tareas de cuidado y conversaciones juveniles. La anomalía temporal plantea la pregunta que guía este artículo: ¿qué ocurre cuando el territorio no se entrega primero a la mirada, sino que exige acceso, información y decisión antes de constituirse en paisaje?

La película narra la llegada de ingenieros que preparan una carretera de cuatro carriles en la comunidad ficticia de San Pablo Begu'. Yuli, topila, debe orientarlos y gestionar su entrada mientras las posiciones locales se multiplican. La obra promete empleo y conectividad, pero activa dudas sobre el agua, el bosque, las formas de gobierno, la permanencia juvenil y la distribución de beneficios. Resumir la trama como oposición entre infraestructura y territorio borraría su problema decisivo. *Chicharras* no presenta una comunidad unánime frente a un agente externo homogéneo; hace circular entusiasmo, cautela, cálculo, cansancio, aspiraciones laborales y demandas de información. Antes que decidir desde fuera si la carretera es buena o mala, la ficción pregunta cómo llegan a construirse —o a frustrarse— las condiciones colectivas de una decisión.

El paisaje cinematográfico no es un inventario de parajes. Organiza relaciones entre visión, movilidad, propiedad, memoria y poder. Wylie (2007) sitúa en el centro del concepto la tensión entre inmersión y distancia: estar dentro de un lugar y convertirlo, al mismo tiempo, en unidad visible. Lefebvre (2011) muestra que el paisaje emerge en el cine cuando el espacio adquiere una autonomía relativa respecto de la acción narrativa. En este artículo, **paisaje** designa esa operación audiovisual de separación, encuadre y totalización; **territorio**, la organización político-material de accesos, medidas, usos y autoridades. La distinción retoma la comprensión del territorio como tecnología política de control y administración (Elden, 2013) y la de la infraestructura como forma material que hace circular personas y bienes mientras condensa aspiraciones y afectos (Larkin, 2013). El caso oaxaqueño plantea así una pregunta de jurisdicción: ¿quién puede establecer la distancia paisajística y presentar el territorio como totalidad? La respuesta involucra lenguas, documentos, transportes, trabajos, conocimientos ambientales y procedimientos de autorización.

La hipótesis sostiene que la intervención de *Chicharras* es temporal y distributiva antes que meramente temática. La película aplaza dos instrumentos clásicos de totalización —la panorámica y el título— y coloca antes de ellos una cadena de mediaciones territoriales. A la vez, extrae la deliberación de un único recinto institucional y la reparte entre automóvil, calle, cabildo, fiesta, pantalla y espacio de cuidado. Propongo llamar **paisaje deliberativo** a esta organización audiovisual: no un paisaje que "habla" metafóricamente, ni la mera filmación de una asamblea, sino una forma en la que voces, documentos, trabajos y saberes situados modifican tanto aquello que el encuadre permite ver como aquello sobre lo que una comunidad puede decidir.

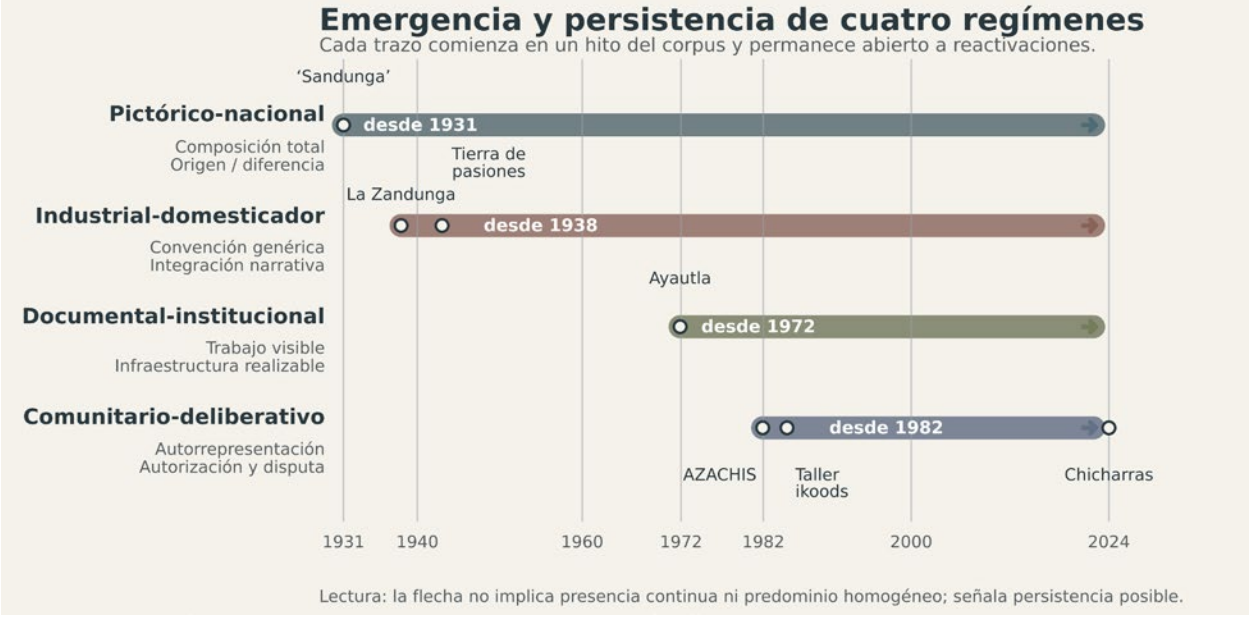
Para probar esa hipótesis, el artículo reconstruye una genealogía selectiva de la mirada sobre Oaxaca entre 1931 y 2024. El arco comienza con la sección "Sandunga" del proyecto mexicano de Sergei M. Eisenstein, continúa con las ficciones industriales *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938) y *Tierra de pasiones* (José Benavides Jr., 1943), se detiene en el documental *Ayautla* (José Rovirosa, 1972) y enlaza esas formaciones con las experiencias de video indígena y cine comunitario desarrolladas desde la década de 1980. *Chicharras* no aparece como culminación necesaria de esa historia, sino como una intervención que reorganiza elementos heredados: panorama, carretera, trabajo colectivo, traducción y promesa de desarrollo.

La propuesta se sitúa en una zona de enlace ya abierta por campos críticos sólidos. Los estudios de la representación cinematográfica de Oaxaca han descrito la estilización nacionalista, la mascarada racial y la domesticación de la diferencia (García Blizzard, 2022; Salazkina, 2009); las investigaciones sobre video indígena han reconstruido procesos de apropiación técnica y autonomía audiovisual (Schiwy & Wammack Weber, 2017; Wortham, 2004); y el comentario más cercano sobre *Chicharras* ha destacado su coralidad, sus interludios de textura y la potencia comunal de su universo sonoro (Mino Gracia, 2025). Sobre esa base, mi diferencia específica consiste en relacionar la larga duración histórica de la mirada territorial con la sintaxis temporal del filme: cuándo concede una vista general, qué mediaciones coloca antes de ella y cómo el cabildo formal se prolonga en espacios dispersos de elaboración política.

El argumento realiza tres aportes. Primero, distingue cuatro regímenes de paisaje —pictórico-nacional, industrial-domesticador, documental-institucional y comunitario-deliberativo— como formaciones superpuestas, no como etapas de progreso. Segundo, ofrece un análisis secuencial de seis unidades de *Chicharras* y convierte la demora de la panorámica y del título en evidencia formal, no en impresión temática. Tercero, formula el paisaje deliberativo como una categoría con condiciones, límites y posibilidades de refutación. Así, el artículo se concentra en la relación entre forma audiovisual, infraestructura y jurisdicción territorial; no pretende reconstruir exhaustivamente la producción, los derechos ni la circulación de las imágenes oaxaqueñas.

2. CUATRO REGÍMENES DE PAISAJE

La genealogía propuesta no pretende cubrir todas las películas realizadas en Oaxaca ni ordenar su historia como una marcha desde la heterorrepresentación hacia la autenticidad. Una genealogía crítica atiende persistencias, desplazamientos y reapariciones. Los cuatro regímenes que se describen —pictórico-nacional, industrial-domesticador, documental-institucional y comunitario-deliberativo— no son periodos cerrados. Pueden coexistir en una misma década e incluso en una misma película. Funcionan como herramientas para distinguir quién convierte el territorio en paisaje, mediante qué operación y para sostener qué idea de comunidad.



>> Figura 2. Emergencia y persistencia de cuatro regímenes del paisaje (1931–2024). Cada trazo se inicia en un hito del corpus y permanece abierto a reactivaciones; no representa presencia continua ni predominio homogéneo. Fuente: elaboración propia a partir del corpus y la bibliografía citada.

2.1. DEL MOTIVO PICTÓRICO A LA DOMESTICACIÓN INDUSTRIAL, 1931–1943

El material filmado por Eisenstein en Tehuantepec en 1931–1932 ocupa un lugar fundador en esta historia y forma parte de un proyecto mexicano atravesado por excesos, discontinuidades y montajes posteriores (Salazkina, 2009). En "Sandunga", más tarde montado dentro de *¡Que viva México!*, cuerpos, vegetación, arquitectura y objetos se integran en composiciones de gran densidad plástica. Brown (2022, pp. 69–74) observa que el episodio construye un espacio edénico y un tiempo de resonancias bíblicas: Concepción, la joven tehuana, aparece incorporada a un entorno cuya armonía visual suspende los signos de mecanización. La región es legible como origen y como diferencia, pero su complejidad histórica se condensa en la superficie expresiva de un presente aparentemente intemporal. El paisaje puede exaltar la especificidad local y, simultáneamente, hacerla disponible para una imaginación nacional.

No se trata de reducir la empresa eisensteiniana a una postal. Su montaje, sus contrapuntos y su atención a la materialidad corporal exceden la transparencia turística. Sin embargo, la potencia de sus imágenes depende de una operación totalizadora: el territorio se ofrece a una mirada capaz de articular tipos humanos, ritmos, plantas y formas monumentales. El régimen pictórico-nacional no elimina a las personas; las vuelve componentes privilegiados de una composición. La diferencia cultural gana centralidad visual al precio de ser estabilizada como figura reconocible.

El cine industrial mexicano retomó y normalizó parte de ese repertorio. *La Zandunga* convirtió el Istmo en escenario musical y melodramático, mientras *Tierra de pasiones* reinscribió la región en conflictos de deseo, propiedad y orden social. García Blizzard (2022, pp. 93–122) analiza estas películas dentro de una genealogía de la mascarada racial: estrellas no indígenas podían encarnar una indianidad blanqueada y convertir la tehuana en una figura compatible con los códigos de belleza, romance y ciudadanía del cine nacional. La espectacularización del traje, la canción y la arquitectura no es un añadido decorativo; organiza una promesa de integración. La diferencia debe resultar visible, seductora y narrativamente gobernable.

Llamo industrial-domesticador a este segundo régimen porque transforma la alteridad territorial en un conjunto de convenciones reproducibles. La cámara no solo descubre un paisaje; la industria dispone cuerpos y locaciones para incorporarlos a géneros reconocibles. En esa operación, la modernidad aparece fuera de campo o como horizonte regulador, mientras el lugar se singulariza mediante signos tradicionales. La continuidad con el régimen pictórico reside en la búsqueda de una forma visual abarcadora. El desplazamiento consiste en que esa forma ya no responde principalmente a una experimentación vanguardista, sino a una economía narrativa y estelar.

La persistencia de estas imágenes no debe atribuirse únicamente a su circulación pasada. Sus convenciones sobreviven en campañas turísticas, promocionales y de infraestructura que recurren a vistas aéreas, montajes de patrimonio y oposiciones entre naturaleza y conectividad. Zamorano Villarreal (2025) ha mostrado cómo el cine ligado al ferrocarril del Istmo hizo de la promesa técnica una forma visual: el paisaje y la infraestructura se encadenan para volver imaginable el desarrollo. El punto no es que toda vista panorámica sea propagandística. Es que el panorama puede naturalizar una escala de intervención al presentar territorio y proyecto como una unidad ya reconciliada.

2.2. AYAUTLA: TRABAJO, SONIDO E INFRAESTRUCTURA, 1972

Con *Ayautla*, documental realizado por José Rovirosa en 1972, la carretera deja de ser un horizonte abstracto y se vuelve trabajo colectivo. La película registra la construcción, mediante tequio, de un camino de aproximadamente dieciséis kilómetros. Brown (2022, pp. 180–228) señala la importancia que adquieren el trabajo, el agua, la voz bilingüe de un integrante de la comunidad y las texturas sonoras del proceso. La infraestructura no llega como forma acabada: aparece incorporada al esfuerzo físico y a los procedimientos mediante los cuales la comunidad explica su organización.

Esta transformación es decisiva. Si las ficciones industriales hacían del territorio una escena en la que la identidad podía reconocerse, *Ayautla* desplaza la atención hacia las prácticas que producen espacio. El paisaje se llena de herramientas, trayectos y cuerpos que actúan. La carretera no corta simplemente una montaña: es el resultado de una relación entre cooperación local, saber técnico e intervención institucional. La palabra "tequio" no funciona como marca folclórica, sino como explicación de un régimen de trabajo y obligación recíproca.

No obstante, la mediación institucional permanece. El documental se produce en el marco de organismos universitarios y estatales, y su inteligibilidad está vinculada al horizonte desarrollista de la época. La agencia comunitaria es visible, pero también puede ser leída como capacidad de realizar una obra cuya finalidad general —la conexión vial— se da por supuesta. Por eso denomino documental-institucional a este régimen. Su diferencia con el cine industrial no radica en haber alcanzado una representación sin mediaciones, sino en desplazar el centro desde el tipo regional hacia la acción colectiva. La infraestructura deja de ser decorado de la modernidad y se vuelve problema de realización.

La comparación con *Chicharras* vuelve productiva esa ambivalencia. En *Ayautla*, una comunidad construye el camino que desea; en la película de Marán, una comunidad debe evaluar una carretera proyectada por otros. No son imágenes inversas ni etapas de una misma evolución.

Entre ambas cambia la pregunta política. En 1972, el tequio permite mostrar la capacidad de producir infraestructura. En 2024, la deliberación examina la capacidad de decidir sus fines, ritmos, condiciones y beneficiarios. El paso del "hacer camino" al "autorizar el camino" sintetiza una transformación histórica sin cancelar la memoria del trabajo colectivo.

2.3. DE LA TRANSFERENCIA DE MEDIOS A LA PRODUCCIÓN COMUNITARIA, 1982–2024

La emergencia del video indígena en México modificó de manera más profunda la distribución de la mirada. Wortham (2004) advirtió que estas experiencias no podían comprenderse mediante una oposición simple entre Estado y autonomía: los proyectos de transferencia de medios se desarrollaron en zonas de negociación, apropiación y conflicto. La cámara pasó a formar parte de procesos organizativos locales, pero los recursos, formatos de capacitación y circuitos de exhibición continuaron atravesados por instituciones. La autonomía audiovisual no fue un punto de partida puro, sino una práctica construida dentro de relaciones desiguales.

Oaxaca ocupa una posición central en esa historia. López Barrera (2025) recupera la experiencia de Martha Colmenares y la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra Norte de Oaxaca (AZACHIS), cuya Comisión de Relaciones rodó en 1981 y editó en 1982 su primer video documentado, como una de las primeras articulaciones entre jóvenes zapotecos, lengua y autorrepresentación audiovisual. Cuevas Martínez (2022) reconstruye, a través de Teófila Palafox, el taller ikoods de 1985 y muestra que la apropiación de los medios involucró aprendizaje técnico, participación de mujeres y elaboración de una mirada situada. Estas iniciativas no solo sustituyeron a quien sostenía la cámara. Alteraron los asuntos dignos de registro, las lenguas de interlocución y los destinatarios imaginados de las imágenes.

Durante las décadas siguientes, organizaciones, talleres y realizadores ampliaron ese campo. *Adjusting the Lens* reúne experiencias en las que el video comunitario aparece como práctica colaborativa y terreno de disputa sobre autoría, representación y circulación (Schiwy & Wammack Weber, 2017). Schiwy (2019) insiste en la dimensión afectiva de la invitación: filmar con otros produce vínculos y obligaciones que no se agotan en el objeto audiovisual. González Hurtado (2021), por su parte, ha subrayado el papel de realizadoras indígenas en la resistencia y revitalización cultural, evitando que la historia de los medios comunitarios se narre únicamente desde instituciones o liderazgos masculinos.

La noción de comunalidad permite nombrar parte de este desplazamiento, siempre que no se la convierta en esencia. Nava Morales (2020) recuerda que la comunalidad es una elaboración histórica y política atravesada por diferencias generacionales, migración, género e iniciativas contemporáneas como el Campamento Audiovisual Itinerante. No designa una comunidad transparente ni un consenso originario. En el cine, puede operar como principio de producción, tema, método de relación o vocabulario crítico, sin que esas dimensiones coincidan automáticamente. El origen comunitario de una película no garantiza por sí solo que su forma distribuya la palabra; esa distribución debe demostrarse en las imágenes y en el proceso documentado.

El paisaje mediático resultante tampoco es homogéneo. Bautista Santiago (2022) muestra, para la Mixteca oaxaqueña, que las imágenes circulan entre memorias locales, migraciones, expectativas y futuros étnicos. La producción audiovisual no se limita a preservar lo existente: imagina posibilidades de continuidad. Esta perspectiva resulta crucial para *Chicharras*, donde la carretera concentra un dilema sobre el futuro. La conectividad puede facilitar desplazamientos, pero no asegura que los jóvenes puedan permanecer. El territorio no aparece como herencia inmóvil, sino como condición material de proyectos todavía en disputa.

En este marco se inscribe el trabajo de Luna Marán y de la red audiovisual de Guelatao, cuya relación entre cine, comunalidad y conflicto de género ya ha sido estudiada a partir de *Tío Yim* (Gómez Velázquez, 2026). La ficha de producción de *Chicharras* identifica una ficción coral filmada en 2022 y estrenada en 2024, realizada en español y zapoteco (Yī Hagamos Lumbre, s. f.). El IMCINE registra alrededor de 120 intérpretes. En la entrevista, Marán explica el paso de una protagonista individual a una estructura coral, cifra en torno al veinte por ciento la aportación comunitaria en especie y refiere la aprobación general del rodaje por la Asamblea de Comuneros (Instituto Mexicano de Cinematografía [IMCINE], s. f.). Estos datos son relevantes, pero el análisis no los toma como prueba automática de horizontalidad. Interesa observar cómo la película convierte conversación, desacuerdo y aprendizaje en principios formales.

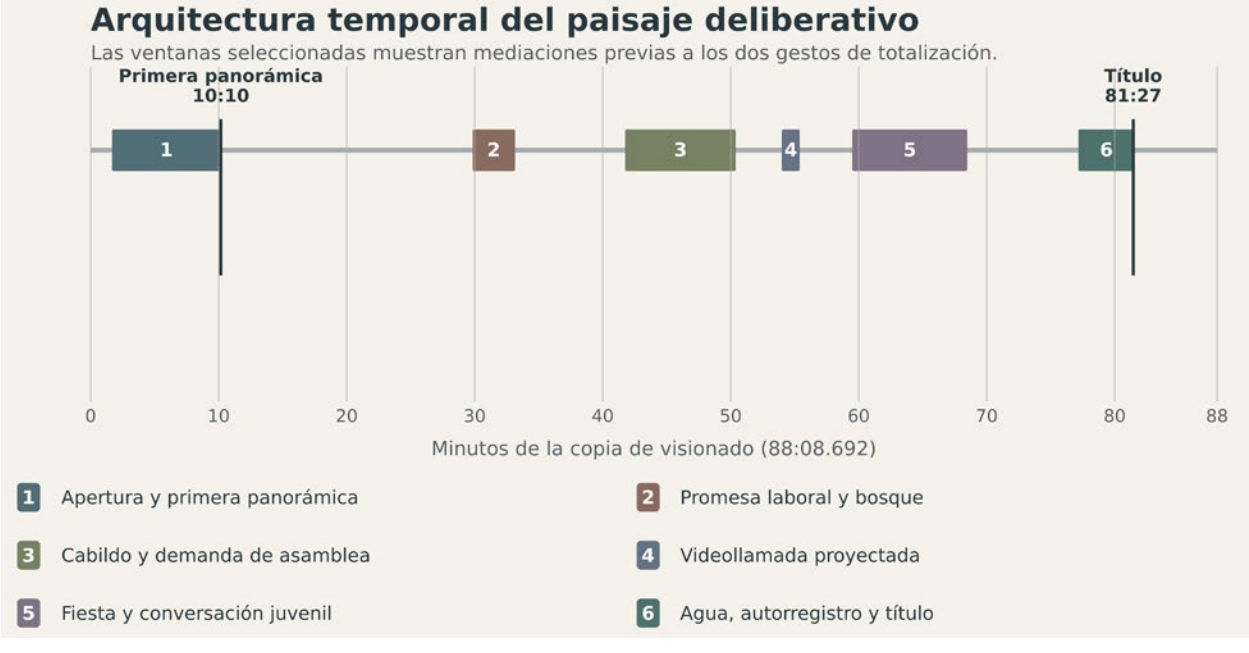
La recepción inicial ha reconocido esa apuesta. Mino Gracia (2025) describe la película como un mosaico colectivo, destaca sus interludios de textura y lee el canto de las chicharras como figura de una voz comunal. Esa lectura abre una vía fértil, aunque deja margen para precisar la organización temporal del paisaje. Más que atribuir una voz unificada a la comunidad o al entorno, conviene atender a la coexistencia de posiciones que la película no resuelve. La coralidad importa porque mantiene diferencias audibles; el paisaje, porque esas diferencias condicionan su aparición como totalidad.

3. METODOLOGÍA Y PROPUESTA CONCEPTUAL

La investigación combina genealogía histórica y análisis fílmico cercano. La primera no busca demostrar una cadena de influencias directas entre todas las obras, sino comparar cinco problemas recurrentes: composición panorámica, lugar del cuerpo indígena, infraestructura, mediación institucional y derecho a producir imágenes. Las películas históricas se examinan con apoyo de investigaciones sobre espacio racializado, industria y documental; el tramo de video indígena y cine comunitario se reconstruye mediante bibliografía especializada. El procedimiento evita considerar *Chicharras* una aparición aislada y, a la vez, impide explicar sus decisiones formales únicamente por la identidad de su equipo.

El análisis se realizó sobre una copia digital de visionado con duración de 88:08.692, imagen de 854 × 450 píxeles —relación aproximada 1.90:1—, sonido estéreo y subtítulos en inglés y español incorporados. Estas características pertenecen al archivo analizado; la ficha oficial indica una relación de aspecto de 1.85:1 y sonido 5.1 (Yī Hagamos Lumbre, s. f.). Los códigos de tiempo se refieren a la copia de estudio.

Se seleccionaron seis unidades de análisis: apertura y primera panorámica (01:40–10:10); promesa laboral e interludio del bosque (29:50–33:09); cabildo y demanda de asamblea general (41:45–50:24); videollamada proyectada (54:00–55:24); fiesta y conversación juvenil (59:30–68:29); agua, autorregistro y título final (77:10–81:32). La selección responde a cambios de escala, espacio de interlocución y régimen de información, no a una cobertura exhaustiva de la trama. En cada unidad registré tipo de plano, relación entre imagen y sonido, lugar de la palabra, objetos mediadores —vehículo, teléfono, documento, pantalla— y transformación de la pregunta infraestructural.



>> Figura 3. Arquitectura temporal del paisaje deliberativo en *Chicharras*. Las seis ventanas analíticas muestran cómo la primera panorámica diurna (10:10) y el título (81:27) quedan precedidos por mediaciones territoriales. Fuente: elaboración propia a partir de la copia de visionado.

El concepto de paisaje deliberativo se emplea como categoría analítica, no como cualidad esencial del cine comunitario. Para que resulte operativo deben concurrir cuatro condiciones: (1) el conocimiento espacial se produce mediante algo más que vistas de establecimiento; (2) voces, documentos y prácticas modifican la interpretación del lugar; (3) la forma distribuye posiciones sin sintetizarlas de inmediato en consenso; y (4) esa distribución vuelve perceptibles preguntas de autorización: quién decide, quién recibe beneficios, quién asume costos y qué saber cuenta como evidencia. La deliberación no equivale a un intercambio ideal entre participantes iguales. Incluye asimetrías, silencios, interrupciones y espacios informales.

La categoría establece también límites negativos. Una banda sonora rica, la presencia de una asamblea o el origen participativo de una producción no bastan por sí solos para hablar de paisaje deliberativo. Tampoco toda demora del panorama adquiere significación política: podría ser una simple estrategia de suspenso. La interpretación se consideraría debilitada si el aplazamiento no reapareciera ligado a controles de acceso, circulación de información, prácticas de cuidado y cambios en el sujeto autorizado a decidir. Del mismo modo, la película no cancela la visualidad: sus texturas del bosque y la panorámica aérea final conservan una autonomía que impide reducir toda imagen a argumento. Las mediaciones acústicas organizan conocimiento y autoridad (Andrade Fernández, 2026), pero aquí interesan por su montaje con distancias, encuadres y dispositivos visibles.

El enfoque reconoce cuatro límites. Primero, el análisis del proceso productivo depende de fuentes públicas y no de observación etnográfica; las declaraciones institucionales se separan de los efectos comprobables en pantalla. Segundo, la genealogía privilegia obras pertinentes para la infraestructura y la autorrepresentación, y no sustituye una historia integral del cine oaxaqueño. Tercero, los subtítulos incorporados median el acceso a diálogos en zapoteco, por lo que no se atribuyen a la comunidad decisiones de traducción no documentadas. Cuarto, el estudio analiza una ficción situada en San Pablo Begu' y no pretende certificar el consenso político efectivo de Guelatao ni evaluar técnicamente el proyecto carretero representado.



>> Figura 4. Afiche de *Chicharras* (Luna Marán, 2024). Fuente: material de prensa facilitado por la producción.

4. RESULTADOS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE DELIBERATIVO

4.1. ANTES DEL PAISAJE: NOCHE, CONTROL Y PRIMERA PANORÁMICA

Chicharras comienza negando la facilidad del reconocimiento. Tras una textura orgánica difícil de situar, la oscuridad domina el encuadre. Faros, reflejos y fragmentos de camino sustituyen la vista general. El desplazamiento en automóvil no produce todavía una geografía disponible; produce incertidumbre. Cuando Yuli aparece en funciones de topila, el acceso de los recién llegados depende de llamadas, documentos y autorizaciones. Antes de ver la sierra como paisaje, el espectador atraviesa una jurisdicción.

La secuencia invierte una convención frecuente del relato territorial. En lugar de abrir con un plano general que ubique la acción y después introducir a sus habitantes, hace que la ubicación dependa de encuentros. La oscuridad no es únicamente una atmósfera de suspenso. Impide apropiarse ópticamente del lugar y vuelve visibles otras tecnologías de orientación: los faros recortan, el teléfono conecta, la palabra identifica, el papel acredita. La movilidad técnica de los ingenieros no basta para convertir el camino en acceso legítimo.

Yuli ocupa una posición decisiva porque su labor enlaza escalas. Es autoridad de servicio y mediadora práctica. Conduce, pregunta, espera respuestas y transmite indicaciones. La película no la instala como portavoz total de la comunidad. Su recorrido demuestra, más bien, que la legibilidad territorial está distribuida. Cada avance requiere información que ninguna persona posee por completo. La topila no "representa" el paisaje; participa en el procedimiento que permite atravesarlo.

La primera panorámica diurna, hacia 10:10, llega después de ese aprendizaje. Montañas, carretera y cielo pueden finalmente organizarse en una composición amplia. Formalmente, la imagen conserva el placer y la eficacia orientadora del paisaje clásico. Históricamente, sin embargo, ya no es inocente. El espectador sabe que el camino visto desde lejos está compuesto por controles, obligaciones y relaciones que la distancia no muestra. La panorámica no funda el territorio: lo resume provisionalmente después de que su opacidad ha sido experimentada.

Esta demora establece el principio de toda la película. Frente al régimen pictórico-nacional, en el que la composición hacía coincidir cuerpos y entorno dentro de una totalidad, *Chicharras* introduce un desfase entre lugar y vista. Frente a la promoción infraestructural, que enlaza panorámica y obra para anticipar el desarrollo (Zamorano Villarreal, 2025), coloca antes del horizonte una pregunta de autorización. El paisaje solo puede aparecer después de reconocer que entrar, recorrer y construir no son acciones equivalentes.

4.2. PROMESA Y CONTRAIMAGEN: EMPLEO, GÉNERO Y BOSQUE

La presentación del proyecto carretero articula una promesa conocida: conectividad, trabajo y mejores condiciones. La película no caricaturiza esa promesa. En una comunidad atravesada por la migración y la falta de empleos, el argumento económico posee fuerza real. Algunos personajes consideran la obra como oportunidad; otros preguntan por la duración de los puestos, las condiciones y la participación de las mujeres. El conflicto no enfrenta tradición sin fisuras y modernidad exterior. Se despliega dentro de necesidades contemporáneas.

La puesta en escena atiende a los vehículos y a las superficies de tránsito. El paso de una máquina o un automóvil corta la conversación y recuerda la asimetría entre la velocidad del proyecto y la lentitud requerida para comprenderlo. La carretera existe primero como discurso, cronograma y movimiento anticipado. Sus beneficios se enuncian antes de que las consecuencias puedan medirse. Esta desigualdad temporal es una dimensión central de la promesa infraestructural: el futuro favorable se presenta como imagen completa, mientras los costos permanecen fragmentarios.

Después, un breve interludio óptico desplaza la escala. Hongos, hojas, humedad y formas del bosque ocupan el encuadre. Mino Gracia (2025) ha señalado la función de estas secuencias de textura dentro del mosaico coral. Aquí interesa precisar su relación con la promesa infraestructural: el interludio no ofrece argumentos ni personifica el entorno; suspende el régimen discursivo y concede autonomía visual a organismos que la vista panorámica subordinaba. El bosque no confirma una posición previamente formulada. Introduce una contraimagen, porque obliga a preguntar qué desaparece cuando el territorio se reduce a trazo, empleo o conectividad.

El interludio establece también un límite para el concepto de paisaje deliberativo. No toda imagen debe convertirse en argumento. Su función política puede consistir en mantener una reserva de indeterminación: algo visto de cerca que no cabe todavía en el lenguaje administrativo. La película alterna así dos modalidades. En una, personajes evalúan públicamente la promesa. En otra, la imagen registra densidades que ninguna intervención resume. La deliberación necesita ambas: información discutible y atención a aquello que resiste una rápida equivalencia.

La pregunta de género expande el problema. Si los empleos se distribuyen según divisiones laborales preexistentes, una promesa dirigida a "la comunidad" puede beneficiar de manera desigual. *Chicharras* no resuelve este asunto mediante una tesis enunciada desde fuera. Lo introduce en preguntas parciales que incomodan la universalidad del desarrollo. La unidad política no se presupone; se prueba frente a diferencias concretas de trabajo y acceso.

4.3. DEL CABILDO A LA DELIBERACIÓN DISTRIBUIDA

Entre 41:45 y 45:59 se desarrolla un cabildo. La precisión es importante: no se trata todavía de la asamblea general que varios personajes consideran necesaria. En el espacio formal se discuten afectaciones ecológicas, manantiales, ríos, presupuesto y procedimiento. Los cuerpos reunidos, la documentación y los turnos de palabra producen una imagen reconocible de gobierno local. Mino Gracia (2025) reconoce en estas formas de conversación el carácter comunal de la película; mi lectura añade que el montaje no encierra allí la deliberación. La escena podría parecer su centro, pero su resultado consiste en señalar su propia insuficiencia.

La pregunta "¿a quién va a beneficiar?" condensa el desplazamiento. No rechaza la infraestructura por definición; somete la categoría de beneficio a examen. Una carretera puede aumentar movilidad y, al mismo tiempo, distribuir empleos, riesgos hídricos y capacidad de decisión de manera desigual. El cabildo vuelve comparables esos registros, pero no dispone por sí solo de autorización suficiente. La demanda de una asamblea general no es una repetición burocrática. Cambia el sujeto que debe conocer y decidir.

La película formaliza esa ampliación mediante el montaje. Al concluir la unidad institucional, corta hacia un trayecto nocturno, un monitor, fuego y conversaciones con personas mayores. La decisión se desplaza fuera del recinto. La noche reaparece, pero ya no como simple umbral. Ahora conecta formas heterogéneas de conocimiento: memoria, experiencia territorial, imagen mediada y conversación cotidiana. Lo que el cabildo enumera como variables —agua, costo, trazo— adquiere densidad en espacios donde esas variables forman parte de la vida.

Este movimiento permite diferenciar coralidad de acumulación de testimonios. Una película testimonial podría reunir opiniones sucesivas y confiar al montaje su síntesis. *Chicharras* relaciona cada voz con una situación: conducir, cocinar, esperar, mirar una pantalla, descansar, celebrar. Las posiciones no flotan sobre el territorio; emergen de prácticas y dependencias. El paisaje deliberativo es, en este sentido, una topología de interlocuciones. Lo decisivo no es cuántas personas hablan, sino cómo cambia el problema cuando cambia el lugar desde el que se habla.

La secuencia también evita idealizar la asamblea. La demanda de convocarla expresa un principio de legitimidad, no la garantía de una resolución justa. Las desigualdades de edad, género, información y experiencia siguen presentes. Nava Morales (2020) ha advertido contra una concepción romántica de la comunalidad; la película coincide formalmente con esa cautela. Su comunidad no es una voz previa que la cámara recupera, sino un campo en el que la voz común debe producirse sin borrar el desacuerdo.

La relación con *Ayautla* se vuelve aquí especialmente clara. El documental de 1972 muestra el tequio como capacidad de producir un camino. *Chicharras* hereda la centralidad del trabajo colectivo, pero cambia la secuencia política: antes de movilizarlo, exige discutir para qué, bajo qué condiciones y con qué información. La infraestructura ya no prueba automáticamente la cohesión comunitaria. Puede convertirse en el objeto que obliga a redefinirla.

4.4. PANTALLAS DENTRO DE LA PANTALLA: APRENDER A INTERROGAR EL DESARROLLO

Entre 54:00 y 55:24, una videollamada proyectada introduce otra capa de mediación. Desde la pantalla, una persona se dirige a la comunidad y aborda proyectos, desarrollo, naturaleza y el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo. La escena no debe leerse como una pausa didáctica exterior a la ficción. Hace visible que la deliberación necesita tecnologías de información y traducción jurídica. La comunidad no comparece ante el proyecto con un saber territorial cerrado; incorpora vocabularios que permiten disputar sus términos.

La pantalla dentro de la pantalla modifica la autoridad de la palabra y de la imagen. La intervención remota busca explicar, pero su sentido depende de espectadores que comentan, relacionan y evalúan. Ver y escuchar colectivamente no equivale a recibir pasivamente. La videollamada convierte información abstracta en un acontecimiento local y, al hacerlo, revela una política de las escalas. Normas internacionales, planeación técnica y experiencia del agua se encuentran en un mismo espacio sin volverse equivalentes.

Este gesto enlaza *Chicharras* con la historia de transferencia de medios, aunque en una configuración distinta. En los talleres estudiados por Wortham (2004) y Cuevas Martínez (2022), aprender a usar una cámara alteraba quién podía producir representaciones. Aquí, la alfabetización mediática incluye interpretar intervenciones remotas y documentos. La autonomía no se reduce a filmarse a sí mismo; implica adquirir instrumentos para interrogar las representaciones que otros producen del territorio.

El montaje posterior lleva esa pedagogía más allá de la videollamada. La fiesta y la música, seguidas por una conversación juvenil entre 59:30 y 68:29, articulan agua, empleo, migración y la posibilidad de que el pueblo se vuelva un "pueblo fantasma". La cercanía física creada por la celebración no disuelve el conflicto. Permite que aparezca una escala biográfica de la infraestructura. Para quienes consideran irse o regresar, una vía rápida puede significar conexión; para quienes buscan permanecer, no sustituye empleos duraderos, agua y condiciones de vida.

El contraste rompe una equivalencia central del imaginario desarrollista: mayor acceso no significa necesariamente mayor permanencia. La carretera facilita salir, entrar o atravesar; el arraigo depende de relaciones que no pueden

reducirse al tiempo de viaje. Bautista Santiago (2022) ha mostrado que los paisajes mediáticos oaxaqueños se construyen entre memoria, migración y futuros imaginados. *Chicharras* dramatiza ese intervalo. Los jóvenes no representan una modernidad opuesta a los mayores. Formulan la continuidad comunitaria como problema material.

La fiesta cumple una función adicional. En vez de separar cultura y política, muestra que la deliberación ocurre entre formas de convivencia. Las escenas de música no ilustran una identidad intacta amenazada desde fuera. Producen el espacio relacional desde el que la amenaza, la oportunidad y el futuro pueden discutirse. La película se distancia así del régimen industrial-domesticador: el signo cultural no clausura la diferencia en una imagen reconocible; sostiene el tiempo compartido de una conversación inconclusa.

4.5. AGUA, CUIDADO Y AUTORREGISTRO: EL TÍTULO TARDÍO

La unidad final reúne agua, bosque, alimentos, infancia, música y cámaras. Las voces en zapoteco relacionan agua, vida y cuidado, mientras acciones cotidianas materializan esa relación. La película no recurre a una declaración abstracta de pertenencia. Hace que el territorio aparezca en tareas de reproducción: abastecer, preparar, acompañar, enseñar, celebrar. El paisaje deja de ser una extensión contemplada y se vuelve aquello de lo que depende la continuidad de los cuerpos.

El agua ocupa una posición estratégica porque atraviesa las escalas anteriores. En el cabildo fue manantial o río afectable; en las conversaciones, condición de permanencia; al final, materia sensible y práctica de cuidado. Esta recurrencia no unifica todos los argumentos, pero permite seguir cómo un elemento cambia de estatuto. Pasa de variable ambiental a relación vivida. El paisaje deliberativo surge precisamente en ese tránsito: los términos técnicos no son rechazados, sino reinsertados en redes de dependencia que alteran su peso político.

La aparición de niñas y niños frente a dispositivos de registro añade una dimensión reflexiva. Cuando la cámara filmada entra en el juego o en la práctica cotidiana, la producción de imágenes deja de pertenecer exclusivamente al equipo que realiza la película. No se afirma por ello una autoría indiferenciada. Los créditos conservan responsabilidades específicas y la producción posee una organización concreta. Lo que cambia en pantalla es el horizonte del gesto: filmar forma parte de las capacidades que una comunidad transmite y ensaya.

Este autorregistro prolonga la genealogía iniciada por AZACHIS y los talleres ikoods. En aquellos proyectos, la apropiación técnica respondía a la necesidad de producir una mirada propia (Cuevas Martínez, 2022; López Barrera, 2025). *Chicharras* muestra una etapa en la que esa historia puede incorporarse a la ficción sin convertirse en tema explicativo. La cámara comunitaria aparece como práctica



>> Figura 5. Cuatro imágenes de Chicharras (Luna Marán, 2024), de arriba abajo. a) Yuli, topila de San Pablo Begu', conversa con los visitantes en el acceso a la comunidad. b) Vista diurna de la sierra y del camino tras la secuencia de acceso. c) Cabildo de San Pablo Begu' en el que se discute el proyecto carretero. d) Mesa de autoridades de la asamblea extraordinaria de San Pablo Begu'. Fuente: capturas del autor (a y c) y material de prensa facilitado por la producción (b y d).

sedimentada, no como novedad que requiera validación externa. La película conserva, a la vez, la conciencia de que toda imagen selecciona y organiza.

Entre 81:27 y 81:32, una panorámica aérea de la sierra recibe finalmente el título: *Chicharras. Una película de Guelatao*. El plano podría parecer un regreso a la soberanía visual del paisaje. La diferencia está en su posición. Tras casi toda la duración, la vista aérea ya no inaugura un territorio vacío de relaciones. Llega después de retenes, papeles, promesas, dudas, cabildo, videollamada, fiesta, agua y cámaras. La totalidad visual se mantiene, pero ha perdido el privilegio de hablar primero.

La atribución "Una película de Guelatao" refuerza la operación. No borra la dirección de Luna Marán ni las tareas diferenciadas que muestran los créditos; inscribe el objeto en una historia de producción y autorización comunitarias. La fórmula debe entenderse como una toma de posición sobre pertenencia y responsabilidad, no como prueba de consenso absoluto. Su potencia reside en aparecer cuando la película ya ha mostrado la pluralidad interna de ese "de".

El título tardío produce un efecto retrospectivo. Obliga a considerar que todo lo anterior ocurrió "antes" de que el filme se nombrara y de que el territorio pudiera condensarse en una vista. Por eso el retraso no es un juego ornamental. Establece una ética de la mirada: la panorámica solo adquiere legitimidad después de atravesar las mediaciones que la distancia tiende a ocultar. El paisaje no desaparece; se vuelve una conclusión provisional y colectivamente cargada.

5. DISCUSIÓN: DE LA REPRESENTACIÓN A LA JURISDICCIÓN DE LA MIRADA

La genealogía permite precisar qué transforma *Chicharras* y qué conserva. Del régimen pictórico-nacional retiene la capacidad del paisaje para condensar una relación entre cuerpos y territorio, pero rechaza que esa condensación pueda darse al comienzo como evidencia. Del régimen industrial-domesticador conserva recursos de la ficción y del espectáculo, pero impide que la diferencia cultural se cierre en tipos estables. De *Ayautla* hereda la centralidad del trabajo y la infraestructura, aunque desplaza el énfasis desde la realización de la obra hacia la autorización de sus fines. De la historia de medios indígenas y cine comunitario toma la autorrepresentación como práctica acumulada, no como garantía automática de transparencia.

Esta coexistencia impide narrar el recorrido como progreso lineal. Las vistas aéreas contemporáneas pueden reactivar la promesa totalizadora del cine temprano; una película comunitaria puede reproducir jerarquías; un documental institucional puede registrar formas poderosas de agencia. Los regímenes son tendencias, no identidades morales. La aportación de *Chicharras* consiste en ponerlos en fricción dentro de su duración. El panorama existe, pero llega tarde; la carretera promete, pero debe ser interrogada; la comunidad aparece, pero no habla al unísono.

El concepto de paisaje deliberativo nombra esa fricción. Su unidad mínima no es el plano bello ni el discurso ambiental, sino el pasaje entre escalas de conocimiento. Un manantial visto, un presupuesto leído, una memoria narrada y una expectativa juvenil no son intercambiables. La película los monta de modo que ninguno pueda decidir por los demás. La deliberación es audiovisual porque encuadre, duración, corte, voz y dispositivo de exhibición organizan qué relaciones pueden compararse.

Este planteamiento amplía la noción de paisaje sin diluirla. Si cualquier interacción territorial fuera paisaje, el concepto perdería capacidad descriptiva. Aquí se mantiene una condición visual: existen operaciones que separan, encuadran y totalizan el espacio. Lo deliberativo surge cuando la película vuelve reflexiva esa separación y somete la totalidad a mediaciones. El interludio del bosque y la panorámica final son contraejemplos productivos. El primero preserva una visualidad que no se reduce a argumento; la segunda confirma que la totalidad no es abolida. Ambos muestran que el problema no es elegir entre mirar y escuchar, sino ordenar políticamente su relación.

Una objeción plausible es que la apertura nocturna y el título tardío respondan únicamente al suspenso narrativo. La demora, aislada, no permitiría inferir una política territorial. Su valor analítico depende de un patrón reiterado: entrar requiere acreditarse; comprender la obra exige traducir documentos; discutirla desborda el cabildo; valorar sus efectos desplaza la atención hacia agua, cuidados, empleo y permanencia. El final no revela una información oculta que resuelva la intriga. Reordena retrospectivamente ese trabajo de mediación. La lectura política se sostiene, por tanto, en la articulación entre tiempos, espacios y objetos, no en la posición cronológica de dos planos por sí sola.

Otra objeción concierne al salto entre forma fílmica y gobierno real. Que una ficción distribuya voces no demuestra que su producción haya eliminado jerarquías ni que una comunidad empírica haya alcanzado consenso. Por eso la aprobación asamblearia, la participación local y las aportaciones en especie funcionan aquí como datos convergentes, no como certificados de igualdad. El alcance de la tesis es formal: *Chicharras* construye una jurisdicción audiovisual en la que la autoridad de la vista general queda condicionada por procedimientos de acceso y discusión. Evaluar la eficacia política del rodaje o el desenlace de una carretera efectiva requeriría investigación etnográfica y técnica distinta.

La propuesta también corrige una lectura exclusivamente identitaria del cine comunitario. La procedencia de la obra, la participación local y la aprobación asamblearia importan, pero no sustituyen el análisis formal. IMCINE (s. f.) documenta que *Chicharras* pasó de una protagonista a una composición coral y que la producción movilizó recursos comunitarios. En pantalla, ese proceso encuentra

equivalentes verificables: posiciones distribuidas, espacios múltiples de conversación y un título que atribuye la película a Guelatao sin ocultar los créditos. La relación entre proceso y forma puede sostenerse porque hay indicios en ambos niveles, no porque uno certifique automáticamente al otro.

Finalmente, el paisaje deliberativo permite reconsiderar la representación de la infraestructura. Frente a la imagen promocional, que presenta obra y territorio como futuro ya armonizado, *Chicharras* hace visible el tiempo previo a la decisión. Frente a una crítica que solo podría denunciar destrucción, conserva la legitimidad de aspiraciones laborales y de conectividad. Su política reside en no resolver de antemano la pregunta. La comunidad no es el obstáculo humano que una carretera debe superar ni el sujeto romántico que debe permanecer inmóvil. Es la instancia plural que reclama producir los criterios del beneficio.

6. CONCLUSIONES

La historia cinematográfica de Oaxaca no puede reducirse a una sucesión de paisajes más o menos auténticos. Entre 1931 y 2024, el territorio ha sido organizado como composición nacional, diferencia domesticable, espacio de trabajo institucionalmente mediado y campo de autorrepresentación comunitaria. Estos regímenes se superponen y reaparecen. Su comparación desplaza la pregunta desde "cómo se ve Oaxaca" hacia "qué relaciones hacen posible y legítima esa visión".

Chicharras interviene en esa historia mediante una política de la demora y la distribución. Su apertura nocturna impide que el espectador posea de inmediato una totalidad; la primera panorámica llega después de controles y permisos. El cabildo reúne información, pero la exigencia de asamblea general revela que la forma institucional no agota la decisión. La videollamada, los trayectos, la fiesta y la conversación juvenil extienden la deliberación. Agua, cuidado y autorregistro reconstruyen el territorio como condición de continuidad. Solo entonces el plano aéreo y el título condensan provisionalmente lo visto.

El paisaje deliberativo permite describir esta operación sin oponer visión y escucha ni idealizar la comunidad. Designa una forma en la que voces, documentos, trabajos, imágenes y saberes alteran lo que puede verse como totalidad y lo que puede decidirse sobre ella. La carretera conecta *Ayautla* y *Chicharras*, pero el intervalo histórico transforma la pregunta: de la capacidad colectiva para construir infraestructura a la capacidad colectiva para autorizar sus finalidades.

La contribución de la película no consiste, por tanto, en abandonar el paisaje. Consiste en privarlo de su derecho a preceder las relaciones que lo producen. En *Chicharras*, la vista aérea final llega después del conflicto, la información y el cuidado. Antes del paisaje hay jurisdicción; después de la deliberación, el panorama puede volver, ya no como fondo disponible, sino como imagen responsable ante quienes lo habitan.

DECLARACIONES

Financiamiento y conflicto de intereses. Este artículo no recibió financiamiento específico. El autor declara no tener conflictos de interés.

Derechos de las figuras. Las figuras 2 y 3 son de elaboración propia. Se autoriza su reproducción junto con el artículo bajo las condiciones editoriales de la revista. Los pies de las figuras 1, 4 y 5 identifican la procedencia de los materiales reproducidos.

7. FILMOGRAFÍA

Alexandrov, G. (Director). (1979). *¡Que viva México!* [Película; material filmado por Sergei M. Eisenstein en México, 1931–1932]. Mosfilm.

Benavides Jr., J. (Director). (1943). *Tierra de pasiones* [Película]. México.

de Fuentes, F. (Director). (1938). *La Zandunga* [Película]. México.

Marán, L. (Directora). (2024). *Chicharras* [Película]. Yī Hagamos Lumbre, Guelatao de Juárez, Sinfoko Films, Laboratorio Experimental de Cine, Grupo Crisara, Pulque Films, Pagamos, Crearte, Oa Sonido, Cuma y 2 Margaritas.

Rovirosa, J. (Director). (1972). *Ayautla* [Documental]. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

8. BIBLIOGRAFÍA

Andrade Fernández, R. (2026). Acoustic mediations: Indigenous sonorities in Latin America. *Journal of Latin American Cultural Studies, 35*(1), 149–161. https://doi.org/10.1080/13569325.2026.2637837

Bautista Santiago, N. A. (2022). Paisajes mediáticos de la Mixteca oaxaqueña: Imágenes para un futuro étnico. *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas, 29*(85), 137–163. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/18973

Brown, J. R. (2022). *Screening space: The making and unmaking of racialized space in 1970s Mexican film* [Tesis doctoral, University of California, Santa Barbara]. eScholarship. https://escholarship.org/uc/item/0c72g3hq

Cuevas Martínez, A. (2022). Cine documental indígena en México: La experiencia de la primera realizadora ikoods. Entrevista a Teófila Palafox. *Dixit, 36*(2), 97–106. https://doi.org/10.22235/d.v36i2.3040

Elden, S. (2013). *The birth of territory*. Chicago: University of Chicago Press.

García Blizzard, M. (2022). *The white Indians of Mexican cinema: Racial masquerade throughout the Golden Age*. Albany: State University of New York Press. https://doi.org/10.2307/jj.18473016

Gómez Velázquez, O. A. (2026). Screening comunalidad: Community cinema, filmmaking, and gender-based violence in Ángeles Cruz's *Nudo mixteco* and Luna Marán's *Tío Yim*. *Journal of Latin American Cultural Studies, 35*(1), 1–22. https://doi.org/10.1080/13569325.2026.2633116

González Hurtado, A. (2021). Resistance and revival: Indigenous women media-makers in contemporary Mexico. *Latin American Perspectives, 48*(2), 63–76. https://doi.org/10.1177/0094582X20988695

Instituto Mexicano de Cinematografía. (s. f.). *"Chicharras", de Luna Marán: Cine en comunalidad*. Recuperado el 25 de agosto de 2026, de https://www.imcine.gob.mx/nota.php?id=123

Larkin, B. (2013). The politics and poetics of infrastructure. *Annual Review of Anthropology, 42*, 327–343. https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092412-155522

Lefebvre, M. (2011). On landscape in narrative cinema. *Canadian Journal of Film Studies, 20*(1), 61–78. https://doi.org/10.3138/cjfs.20.1.61

López Barrera, Y. (2025). Una mirada propia: Martha Colmenares y la AZACHIS, primera experiencia de video indígena en México. *Diario de Campo*, (15), 175–200. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/23396

Mino Gracia, F. (2025). El canto comunal de las chicharras. *Ichan Tecolotl*, (396). https://ichan.ciesas.edu.mx/el-canto-comunal-de-las-chicharras/

Nava Morales, E. (2020). Ecos de la comunalidad en Oaxaca a inicios del siglo XXI. *IdeAs*, (16). https://doi.org/10.4000/ideas.9121

Salazkina, M. (2009). *In excess: Sergei Eisenstein's Mexico*. Chicago: University of Chicago Press.

Schiwy, F. (2019). *The open invitation: Activist video, Mexico, and the politics of affect*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Schiwy, F., & Wammack Weber, B. (Eds.). (2017). *Adjusting the lens: Community and collaborative video in Mexico*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt1sq5trw

Wortham, E. C. (2004). Between the state and indigenous autonomy: Unpacking video indígena in Mexico. *American Anthropologist, 106*(2), 363–368. https://doi.org/10.1525/aa.2004.106.2.363

Wylie, J. (2007). *Landscape*. London: Routledge.

Yī Hagamos Lumbre. (s. f.). *Chicharras*. Recuperado el 25 de agosto de 2026, de https://hagamoslumbre.org/index.php/chicharras/

Zamorano Villarreal, G. (2025). Proyectar la promesa: Cine y ferrocarriles en el Istmo de Tehuantepec. *Encartes, 8*(16), 215–244. https://doi.org/10.29340/en.v8n16.425