

Mirar desde adentro: producción audiovisual indígena frente a la violencia del archivo

Looking from within: Indigenous audiovisual production confronting the violence of the archive

MARÍA CRISTINA LUNA TAMAYO¹

Resumen

Este artículo analiza un conjunto de prácticas audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas como formas críticas de intervención en los regímenes hegemónicos de representación y en las maneras en que el archivo ha organizado históricamente la imagen. A partir de una lectura del archivo como una tecnología que fija, clasifica y regula el sentido, se propone pensar el audiovisual no sólo como un medio de representación, sino como un espacio de producción de memoria, experiencia y agencia política situada. Desde la noción de mirar desde adentro, el texto examina cómo estas prácticas desplazan el lugar asignado a la imagen indígena dentro de los archivos institucionales y mediáticos, activando formas de producción que desbordan su lógica de organización. El análisis se articula a partir de un conjunto acotado de obras que permiten observar distintos regímenes de visibilidad y sus desplazamientos. Más que constituir un exterior puro, estas prácticas introducen fisuras en los modos de registro y circulación, reconfigurando las relaciones entre cuerpo, territorio, tiempo y autoría desde marcos culturales situados. En diálogo con los estudios de cul-

tura visual y las críticas contemporáneas al archivo, el artículo plantea que estas prácticas no sólo transforman las maneras de representación, sino que abren zonas de opacidad donde el sentido no se estabiliza plenamente, permitiendo pensar la imagen, la memoria y el conocimiento más allá de categorías universales o hegemónicas.

Palabras clave • archivo, autoría de mujeres, mirada situada, prácticas audiovisuales indígenas, violencia epistémica

Abstract

This article analyzes a set of audiovisual practices by Indigenous women creators as critical interventions in hegemonic regimes of representation and in the ways archives have historically organized the image. By approaching the archive as a technology that fixes, classifies, and regulates meaning, the article proposes understanding audiovisual practices not merely as representational media, but as spaces for the production of situated memory, experience, and political agency.

¹ **MARÍA CRISTINA LUNA TAMAYO** | Doctora en Comunicación y Crítica de la Cultura. Académica de la Universidad Nacional Autónoma de México • <https://orcid.org/0000-0002-4239-113X> • mcluna@ctac.fad.unam.mx | cristina.luna.tamayo@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de enero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 6 de abril de 2026.

Citar este artículo como: LUNA TAMAYO, M. C. (2026). Mirar desde adentro: producción audiovisual indígena frente a la violencia del archivo. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 58-66. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2392

Drawing on the notion of looking from within, the text examines how these practices displace the position assigned to Indigenous images within institutional and media archives, activating forms of production that exceed their organizing logic. The analysis is based on a delimited corpus which allows for observing different regimes of visibility and their transformations. Rather than constituting a pure outside, these practices introduce fissures within regimes of registration and circulation, reconfiguring relationships between body, territory, time, and authorship from situated cultural frameworks. Engaging with visual culture studies and contemporary critiques of the archive, the article argues that these practices not only transform modes of representation, but also open zones of opacity where meaning does not fully stabilize, enabling alternative ways of thinking about images, memory, and knowledge beyond universal or hegemonic categories.

Keywords • archive, women's authorship, situated gaze, indigenous audiovisual practices, epistemic violence

Mirar desde adentro

Las imágenes sobre los pueblos indígenas han sido producidas históricamente desde regímenes de visibilidad anclados en lógicas coloniales, extractivas y jerárquicas. En el campo del cine, la fotografía y el audiovisual, estas imágenes han circulado principalmente a través de archivos institucionales —antropológicos, etnográficos, museográficos o mediáticos— que no sólo conservan materiales visuales, sino que establecen las condiciones bajo las cuales éstas pueden ser leídas.

Más que entender el archivo como un espacio de resguardo, resulta necesario atender a las operaciones mediante las cuales organiza la mirada y regula el sentido. En este marco, la imagen indígena ha sido recurrentemente inscrita en esquemas de clasificación que la estabilizan desde categorías ajenas a las experiencias que pretende registrar. El archivo opera así como una tecnología que administra la memoria y el tiempo, in-



Figura 1 *Todos somos mexicanos*, Dirección General de Cinematografía, 1963. Fotograma.

tegrando imágenes y relatos bajo condiciones que restringen su carácter situado, relacional y procesual.

Este modo de incorporación no se limita a conservar imágenes, sino que delimita sus posibilidades de interpretación, definiendo qué puede ser visto, cómo puede ser leído y desde qué posiciones puede ser narrado. Es en este punto donde se vuelve posible reconocer una forma persistente de violencia epistémica que no actúa únicamente por exclusión, sino también a través de mecanismos de fijación y neutralización del sentido.

Dispositivos audiovisuales de circulación estatal, como *Todos somos mexicanos* (fig. 1) permiten observar de manera concreta estos regímenes de visibilidad. Este tipo de producciones organizan cuerpos y territorios bajo lógicas clasificatorias que integran la imagen indígena al archivo nacional como representación homogénea. En estos dispositivos, la imagen no emerge desde una autoría situada ni desde relaciones específicas, sino como parte de un orden visual que estabiliza identidades y reduce la experiencia a formas legibles dentro del archivo.

Frente a estas formas de organización de la imagen se vuelve necesario interrogar las condiciones desde las cuales es posible mirar de otro modo.

Es en relación con estas formas históricas de administración de la mirada que este artículo propone la noción de *mirar desde adentro* para pensar un conjunto de prácticas audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas. Mirar desde adentro no remite a una esencia identitaria ni a una posición homogénea; designa, más bien, un desplazamiento de la mirada que desactiva la lógica extractiva del registro y cuestiona la centralidad de la observación externa. En estas prácticas, la imagen deja de ser un objeto capturado por el archivo para convertirse en un espacio de enunciación desde el cual se negocian temporalidades, memorias y formas de autoría a partir de experiencias situadas, cuerpos implicados y relaciones comunitarias específicas.

Desde esta perspectiva, las producciones audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas pueden pensarse como formas de contra-archivación en proceso: prácticas que no buscan sustituir al archivo institucional, sino tensionarlo, desbordarlo y reconfigurarlo. A través de narrativas situadas, estas creadoras desplazan la figura de la informante o del objeto de estudio para afirmar su lugar como autoras y agentes de memoria. Las imágenes resultantes no se limitan a representar una realidad, sino que intervienen en su configuración.

En diálogo con los estudios de cultura visual y las críticas contemporáneas al archivo, el artículo analiza cómo estas prácticas reordenan las relaciones entre imagen, conocimiento y memoria. Más que proponer una categoría cerrada, busca abrir un campo de reflexión donde un conjunto de prácticas audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas aparece como un espacio de disputa epistémica en el que se ensayan otras maneras de mirar, narrar y archivar la experiencia.

El presente artículo se sitúa en una perspectiva de análisis crítico de la cultura visual desde un enfoque situado que no busca la generalización de un campo, sino la lectura atenta de casos específicos. En lugar de construir una tipología exhaustiva, el texto trabaja con un

conjunto acotado de obras —*Todos somos mexicanos* (1963), *Leaw amangoch tinden nop Ikoods* (1985), *Totel Abuelo* (2022) y *Nudo mixteco* (2021)— seleccionadas por su capacidad de hacer visibles distintas relaciones con el archivo, la autoría y la circulación de la imagen en contextos históricos diferenciados.

Más que proponer una categoría general, el análisis se articula como una lectura relacional que permite observar desplazamientos en los regímenes de visibilidad, atendiendo tanto a las condiciones de producción como a los modos de circulación y activación de las imágenes. En este sentido, el texto se sitúa en la intersección entre teoría crítica, estudios de cultura visual y lectura situada de obras, privilegiando la tensión entre imagen, archivo y experiencia por encima de su estabilización como objeto de conocimiento cerrado.

Autoría de mujeres y desplazamientos de la mirada

La presencia de mujeres creadoras en la producción audiovisual indígena no puede leerse sólo como un gesto de inclusión dentro de un campo previamente delimitado, ni como la incorporación de nuevas voces a un archivo existente. Se trata, más bien, de un desplazamiento del lugar de enunciación desde el cual se produce la imagen y se articula la memoria. En este sentido, la autoría no se afirma como una categoría individual cerrada, sino como una posición situada que emerge de relaciones comunitarias, afectivas y territoriales específicas.

Los regímenes de representación no sólo organizan lo que se muestra, sino que distribuyen las posiciones desde las cuales ciertos sujetos pueden aparecer como hablantes legítimos. Como señala Jacques Rancière, se hace visible quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que esta actividad se ejerce (Rancière, 2000). En el caso de la imagen indígena, esta distribución ha estado históricamente marcada por una lógica de observación que asigna posiciones fijas: quién observa, quién registra y quién es observado. Estas prácticas audiovisua-

les introducen una fisura en este reparto al cuestionar simultáneamente estas posiciones y la jerarquización de las voces autorizadas.

Este desplazamiento ha sido pensado críticamente por Trinh T. Minh-ha, quien cuestiona los dispositivos documentales que pretenden hablar sobre el otro desde una posición de transparencia. Como advierte, hablar *por el* otro es, con frecuencia, hablar *en lugar* del otro, señalando cómo la mediación visual puede convertirse en una forma de apropiación simbólica (Trinh T. Minh-ha, 1991). Desde esta perspectiva, la autoría no se define por la posesión de la voz o de la cámara, sino por la posibilidad de sostener zonas de opacidad y relación que resisten la captura interpretativa.

En este marco, las mujeres indígenas han sido históricamente situadas en una doble posición de desplazamiento: como sujetos representados por otros y como productoras de saber cuyas formas de enunciación no se ajustan a los formatos dominantes. La autoría audiovisual implica así disputar las condiciones bajo las cuales una imagen puede ser producida, conservada y leída, así como los criterios que definen su legitimidad. Muchas de estas prácticas descentran las narrativas lineales y los eventos espectaculares para privilegiar gestos cotidianos, temporalidades fragmentarias y modos de narración que responden a lógicas propias.

Desde una perspectiva crítica del archivo, Michel Foucault ha señalado que los sistemas de registro no operan como contenedores de información, sino como instancias que definen el sistema de lo enunciable (Foucault, 1969). Estas prácticas audiovisuales se sitúan precisamente en los bordes de esos sistemas, produciendo imágenes que no buscan estabilizarse como objetos plenamente archivables, sino que permanecen en circulación, en uso y en relación.

Este gesto se aproxima a lo que Georges Didi-Huberman describe como la potencia de las imágenes cuando resisten ser clausuradas por un sentido único. En lugar de ofrecer una verdad totalizante, las imágenes abren tiempos, afectos y memorias que no pueden ser completamente absorbidos por el archivo. En este sentido, la cámara deja de operar como un instrumento de captura distante y se convierte en una práctica

implicada en los vínculos que registra y en las relaciones que hace visibles.

Desde esta perspectiva, estas prácticas audiovisuales no sólo amplían el campo de lo visible, sino que reconfiguran las condiciones bajo las cuales la imagen puede ser producida, compartida y recordada, abriendo un espacio de tensión entre autoría, archivo y circulación que atraviesa las prácticas contemporáneas.

El archivo como dispositivo: violencia epistémica y fisuras visuales

Pensar el archivo únicamente como un espacio de conservación implica desconocer su dimensión política y epistémica. Como ha señalado Michel Foucault, el archivo no se define por la acumulación de documentos, sino por el sistema que establece las condiciones de posibilidad de lo que puede ser dicho, visto y registrado en un momento histórico determinado (Foucault, 1969). Esta definición implica que el archivo no puede pensarse de manera homogénea, sino como una configuración situada que responde a condiciones históricas específicas. En este sentido, las imágenes analizadas en este artículo no se comparan como equivalentes formales, sino como manifestaciones de distintos regímenes de visibilidad que permiten observar desplazamientos en las formas de producir, registrar y hacer circular la imagen. En este sentido, el archivo no precede al discurso: lo produce, delimitando los marcos de enunciabilidad dentro de los cuales ciertos saberes adquieren legitimidad mientras otros quedan relegados al silencio.

Sin embargo, esta definición resulta insuficiente si no se atienden las dimensiones afectivas, coloniales y materiales que lo atraviesan. Ann Laura Stoler ha mostrado que los archivos coloniales no sólo organizan información, sino que están “saturados de ansiedad, deseo y control”, operando como espacios inestables donde se manifiestan las tensiones del poder imperial (Stoler, 2008). Desde esta perspectiva, el archivo no constituye un sistema cerrado, sino un terreno de fricción en el que coexisten formas de dominación y posibilidades de interrupción.



Figura 2 *Leaw amangoch tinden nop Ikoods*, Teófila Palafox, 1985. Fotograma.

La imagen indígena, incorporada históricamente a archivos etnográficos, antropológicos y mediáticos, ha sido con frecuencia despojada de su contexto relacional para transformarse en evidencia o documento de un saber producido desde afuera. Este proceso no implica únicamente una extracción material, sino una reconfiguración de su sentido, ajustado a categorías que responden a epistemologías coloniales. La violencia epistémica del archivo se ejerce así mediante la fijación de significados y la neutralización de la experiencia, al convertir prácticas vivas en objetos estabilizados de conocimiento.

Desde una perspectiva crítica situada en América Latina, Silvia Rivera Cusicanqui ha cuestionado las formas en que la imagen y el archivo operan como dispositivos de colonialismo interno. En *Sociología de la*

imagen, propone pensar las imágenes no como representaciones del pasado, sino como campos de lucha donde se disputan memorias, temporalidades y formas de ver que no se ajustan a la linealidad histórica occidental (Rivera Cusicanqui, 2015). Esta lectura permite comprender el archivo no sólo como un espacio de dominación, sino como un lugar de reapropiación y relectura crítica.

En este marco, las prácticas audiovisuales desarrolladas por mujeres creadoras indígenas pueden entenderse como fisuras activas dentro del dispositivo archivístico. Más que aspirar a una inclusión plena en los archivos institucionales, estas producciones operan desde la incomodidad, la circulación comunitaria y la reapropiación situada de la imagen. No buscan corregir el archivo existente, sino evidenciar sus límites y des-

plazar sus modos de organización, produciendo formas de memoria que no se rigen por la lógica de la acumulación ni por la estabilidad documental.

Producciones como *Leaw amangoch tinden nop Ikoods*, realizadas desde circuitos comunitarios, permiten observar estas fisuras en operación al sostener una relación viva con la imagen, ajena a la lógica de conservación estable y del documento cerrado.

Estas prácticas audiovisuales generan imágenes que resisten ser completamente archivadas. Son imágenes que se transforman en el tiempo, que se activan en contextos específicos y que mantienen una relación viva con quienes las producen y las comparten. En este sentido, el audiovisual funciona como un contra-archivo no institucional, donde la memoria no se conserva como objeto, sino que se actualiza como experiencia. La cámara, más que capturar un fragmento del mundo para su conservación futura, participa en la producción de vínculos, relatos y afectos que desbordan el archivo como dispositivo de control.

En *Tote/Abuelo* (María Sojob, 2022), esta relación con el archivo se materializa en la forma en que la cámara se aproxima al cuerpo y al tiempo. La imagen se detiene en gestos mínimos —las manos, el rostro, la respiración— sin articularlos dentro de una narrativa explicativa ni subordinarlos a una función informativa. La duración de los planos y la ausencia de una voz que organice el sentido desplazan la imagen de su función documental clásica, suspendiendo su legibilidad inmediata.

Esta suspensión no implica una falta de sentido, sino la construcción de una imagen que se resiste a ser traducida en información estabilizada. La memoria que se produce no se presenta como registro verificable, sino como experiencia afectiva que no puede separarse de la relación que la sostiene. En este sentido, la cámara no captura un acontecimiento para su inscripción futura en el archivo, sino que participa en la construcción de un vínculo que permanece abierto, impidiendo su fijación como documento cerrado.



Figura 3 *Tote/Abuelo*, María Sojob, 2022. Fotograma.

Así, estas prácticas audiovisuales no sólo cuestionan los contenidos del archivo, sino las condiciones mismas bajo las cuales la memoria ha sido históricamente administrada. Al tensionar los regímenes de visibilidad y las temporalidades hegemónicas, estas prácticas abren un espacio para pensar la imagen como una forma de conocimiento situada, capaz de confrontar la violencia epistémica del archivo sin sustituirla por un nuevo sistema totalizante. En esta apertura, el archivo deja de operar como destino final de la imagen y se revela como un campo de disputa inestable, atravesado por fisuras donde el sentido no logra fijarse plenamente.

Autoría, archivo y desplazamientos posthegemónicos de la imagen

Las prácticas audiovisuales desarrolladas por mujeres creadoras indígenas no se inscriben en una lógica de oposición frontal ni en un proyecto de sustitución de los regímenes visuales dominantes. Lejos de proponer

una contraimagen totalizante o un nuevo archivo que aspire a ocupar el lugar del anterior, operan mediante desplazamientos parciales y formas de intervención que erosionan los dispositivos hegemónicos desde sus propios bordes. Su potencia crítica no reside en la confrontación directa, sino en la capacidad de desorganizar los modos establecidos de ver, narrar y archivar la experiencia.

Esta forma de intervención puede pensarse a la luz de lo que Jacques Rancière describe como una redistribución de lo sensible que no instituye un nuevo consenso, sino que altera las coordenadas desde las cuales algo puede ser percibido como visible o decible (Rancière, 2000). Desde esta perspectiva, estas prácticas audiovisuales no buscan instaurar un nuevo régimen de representación, sino afectar las condiciones mismas de inteligibilidad que han organizado históricamente la imagen indígena.

Desde una lectura crítica del poder y sus formas de articulación cultural, estas prácticas pueden entenderse como desplazamientos posthegemónicos de la ima-



Figura 4 *Nudo mixteco*, Ángeles Cruz, 2021. Fotograma.

gen, en tanto no aspiran a la estabilización institucional ni a la producción de consenso. Como ha señalado Alberto Moreiras, lo posthegemónico no se define por la negación de la hegemonía, sino por la emergencia de prácticas que operan por fuera de su lógica representacional y de su voluntad de totalidad (Moreiras, 2001). En este marco, estas prácticas audiovisuales no reclaman un lugar estable dentro del archivo ni buscan su plena legitimación institucional.

La circulación de *Nudo mixteco* (Ángeles Cruz, 2021) permite observar cómo estas prácticas sostienen formas de autoría que no se reducen a una identidad representativa ni a una inscripción estable dentro del archivo. La película, si bien participa de circuitos institucionales de exhibición, articula una narrativa fragmentaria que no organiza la experiencia desde un centro unificado, sino a partir de historias que se entrecruzan sin resolverse en una síntesis totalizante.

Esta estructura no sólo desestabiliza las formas tradicionales de representación, sino que introduce una autoría que no se fija en una voz única, sino que se desplaza entre los cuerpos, los relatos y las temporalidades que la componen.

La autoría se configura así como una práctica relacional y situada que no se define por la acumulación de capital simbólico ni por su inscripción en el archivo, sino por la posibilidad de sostener una posición de enunciación que no puede ser plenamente capturada. En este punto resulta pertinente recuperar la advertencia de Trinh T. Minh-ha respecto a los riesgos de una autoría que aspire a la transparencia o a la representación plena del otro. Toda práctica visual crítica implica asumir la imposibilidad de una traducción total de la experiencia y sostener zonas de opacidad como parte constitutiva de una ética de la mirada (Trinh T. Minh-ha, 1991).

El archivo, entendido como dispositivo que regula lo visible y lo decible, se ve interpelado no por su negación, sino por la proliferación de prácticas que desbordan sus criterios de legibilidad. Como señala Michel Foucault, el archivo define “el sistema de lo enunciable” que rige una formación discursiva determinada (Foucault, 1969). Sin embargo, este sistema no es inmune

a la inestabilidad. Las imágenes producidas en estas prácticas resisten ser plenamente archivadas porque su sentido no se agota en el objeto visual, sino que se activa en los vínculos, los usos y las memorias que las atraviesan.

Las prácticas audiovisuales aquí analizadas se sitúan en esos bordes inestables del archivo, produciendo imágenes que no buscan fijarse como documentos, sino operar como experiencias relacionales y temporales. Más que resolver el conflicto entre representación y autoría, lo sostienen como condición de su potencia crítica. Al operar desde la incompletud, la fragmentación y la circulación situada, desplazan la expectativa de totalidad que ha acompañado históricamente a los regímenes hegemónicos de representación.

Así, más que constituir un modelo o una nueva categoría estética, estas prácticas permiten pensar la imagen como un campo de intervención posthegemónica donde la autoría se ejerce sin soberanía sobre el sentido y donde el archivo no es reemplazado, sino desgastado desde su interior. En ese desgaste, la imagen deja de funcionar como objeto administrable y se afirma como una práctica que desarticula las lógicas que buscan estabilizarla, desplazando sus condiciones de legibilidad.

Desplazamientos y aperturas: imagen, autoría y archivo en tensión

Las prácticas audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas no constituyen una respuesta definitiva a los regímenes hegemónicos de representación ni una alternativa cerrada frente al archivo institucional. Su potencia crítica reside en mantener abiertas las tensiones entre imagen, autoría y memoria, desplazando las condiciones desde las cuales la cultura visual se organiza y se legitima.

Pensar la autoría desde posiciones situadas implica también interrogar los marcos de la mirada. Como advierte bell hooks, mirar no es un acto neutral, sino una práctica atravesada por relaciones de poder que pueden reproducir la dominación o devenir espacio de

resistencia. El problema no es sólo quién mira, sino desde dónde y bajo qué condiciones se produce la mirada, pues incluso el reconocimiento puede operar como una forma de neutralización cuando vuelve consumible aquello que se presenta como diferencia (hooks, 1992).

Desde esta perspectiva, la crítica al archivo permite reconocer que la violencia epistémica no se ejerce únicamente mediante la exclusión, sino también a través de formas de incorporación que fijan sentidos y domesticar la potencia de las imágenes. Frente a ello, las prácticas aquí analizadas no buscan destruir el archivo ni sustituirlo, sino sostener una relación inestable con sus bordes: entrar y salir, activar y desarchivar, producir imágenes cuyo sentido depende de vínculos, usos y temporalidades situadas.

En este contexto, producciones como *Itu Ninu*, realizadas en lengua mixteca y proyectadas hacia escenarios futuros, desplazan la asociación entre lengua indígena y pasado al inscribirla en una temporalidad especulativa donde la lengua no se preserva como herencia, sino que se activa como posibilidad. Este desplazamiento no sólo cuestiona la lógica del rescate, sino que proyecta el audiovisual hacia un campo de imaginación que desborda las narrativas de pérdida y conservación.

Más que cerrar una discusión, estas prácticas abren un campo de interrogación donde la imagen no se deja fijar, la autoría no se estabiliza y el archivo pierde su condición de horizonte final. Es en esa inestabilidad —en esa imposibilidad de cierre— donde estas prácticas audiovisuales insisten, se transforman y desbordan cualquier intento de fijación.

Filmografía citada

- Cruz, Á. (directora). (2021). *Nudo mixteco* [película]. México.
- Dirección General de Cinematografía (productora). (1963). *Todos somos mexicanos* [documental]. México.
- Palafox, T. (directora). (1985). *Leaw amangoch tinden nop Ikoods* [mediometraje]. México.
- Sojob, M. (directora). (2022). *Tote/Abuelo* [documental]. México.

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2014). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press.
- Moreiras, A. (2001). *The exhaustion of difference: The politics of Latin American cultural studies*. Durham: Duke University Press.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Stoler, A. L. (2010). *Archivos coloniales y el arte de gobernar*. Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 2009 como *Along the Archival Grain*).
- Trinh T. Minh-ha. (1991). *When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics*. Nueva York: Routledge.