

SUBLEVADAS

CREACIÓN DE UNA DOCUINSTALACIÓN COMO PROCESO DE
CONTRA VISUALIDAD FEMINISTA

· *Lucrecia Rasetto* ·

Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Artes

Maestría en Estudios Visuales



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México

SUBLEVADAS

CREACIÓN DE UNA DOCUINSTALACIÓN COMO PROCESO DE
CONTRAVISUALIDAD FEMINISTA

Presenta

Lic. en Diseño y Producción de Imagen

• *Lucrecia Carolina Rasetto* •

Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento:
Producción Artística

Director:

Dr. José María Aranda Sánchez

Co-directoras:

Dra. Cynthia Ortega Salgado

Mtra. Sofía Sierra Chaves

Revisores:

Mtro. Alejandro García Carranco

Dra. América Luna Martínez



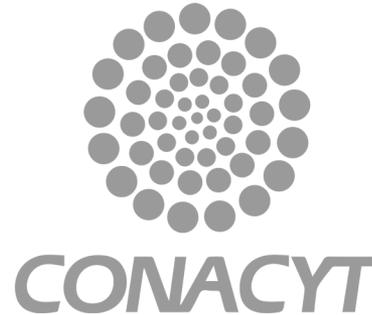
Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Artes

Maestría en Estudios Visuales



**La publicación de este material se financió con recursos
de las Becas para Estudios de Posgrado CONACYT 2018-2020.**



El presente proyecto y texto ha sido realizado por la autora con apoyos del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), y la Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes, bajo el esquema del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC).

El contenido del presente texto tiene únicamente fines académicos y las perspectivas presentadas en el mismo son responsabilidad de la autora, no reflejando necesariamente las opiniones del CONACYT, UAEMéx y la Maestría en Estudios Visuales.

Los contenidos presentados son propiedad de la autora y las y los respectivos autores citados y/o utilizados como fuentes de consulta; cualquier omisión de autores o autoras, fuentes de consulta o materiales en la presente o futuras ediciones no fue realizada con dolo y se dará crédito y mención correspondientemente de haber ocurrido tal omisión.



INTRODUCCIÓN 7

1- MIRANDO(NOS) DESDE EL FEMINISMO 15

1.1- Patriarcado interseccional 17

1.2- Feminismos plurales 29

1.2.1- Despatriarcalizar desde la comunidad 35

1.2.2- Feminismos, cine y audiovisual 40

2- SUBLEVAR EL VER Y EL HACER 49

2.1- Contravisualidad feminista 51

2.2- El tercer cine: contravisualidad en América Latina 56

2.3- Otras formas posibles en el hacer documental 59

2.3.1- El registro documental como contravisualidad feminista 72

2.3.2- Lo político en el audiovisual feminista 81

2.3.3- Situar la cámara y nuestra experiencia 85

3- DOCUINSTALACIÓN 95

3.1- Docuinstalación intermedial 97

3.2- Entre cine expandido, videoinstalación y videoarte 105

3.3- Sublevadas, memorias de una docuinstalación 111

3.3.1- Montaje cinematográfico y montaje espacial 113

3.3.2- Las partes del metarrelato 125

3.3.3- Docuinstalación web 135

REFLEXIONES 141

BIBLIOGRAFÍA 151



Introducción

9

¿Cómo y cuándo da inicio un proyecto?

En el campo del audiovisual suele considerarse a la etapa de la pre-producción como el inicio de toda película, con la escritura de la sinopsis, el storyline o las primeras ideas del guión. A partir de ahí el procedimiento sigue una lógica de consecución donde unas tareas dan lugar a las siguientes hasta llegar al estreno o exhibición de la obra. Pero cuando se abordan proyectos como el que desarrollaré en las siguientes páginas, donde el interés se encuentra en el proceso como acto reflexivo y creativo, esa lógica consecutiva se desengrana dando lugar a una ramificación de asociaciones múltiples, abierta a constantes cambios y mutaciones.

Si bien el inicio formal del presente trabajo se sitúa en el marco de la Maestría en Estudios Visuales, su origen es consecuencia de mi encuentro con el feminismo que, en su capacidad crítica, me ha llevado

a interrogarme sobre la injerencia del sistema patriarcal en la lógicas y dinámicas del hacer documental, analizando y repensando mis propias prácticas como documentalista.

Este trabajo terminal de grado, por consiguiente, surge como cuestionamiento a los actos del ver (Brea, 2005) y a las formas del hacer (Smith, 2006) que determinan las condiciones de producción, circulación y consumo de las obras audiovisuales en la cultura patriarcal-capitalista.

En este sentido se entiende al patriarcado como sistema ideológico, político y cultural que, a través de su extrema naturalización, instituye la organización del contrato social a partir de una matriz de dominación que permea la configuración de las relaciones de género, pero también al conjunto de relaciones sociales que se desarrollan tanto en la esfera pública como en la privada.

- 10 Pensar en y desde el feminismo como movimiento político y como propuesta epistemológica supone asumir un posicionamiento político-ontológico que pone en crisis todas las certezas que el sistema patriarcal nos ha impuesto como verdades irrevocables, abriendo diversos interrogantes e inquietudes que desencadenaron, en mi experiencia, en una búsqueda de otras formas posibles del pensar y el hacer documental. El presente trabajo se sustenta en las propuestas de los feminismos comunitarios, negros, indígenas, populares y postestructuralistas, reconociendo la diversidad y pluralidad de voces, saberes y experiencias que habitan en el extenso universo de los pensamientos y las praxis feministas.

En el contexto latinoamericano los feminismos contemplan un abanico diverso de prácticas y teorías de base territorial y decolonizadora que interactúan con movimientos de mujeres que no necesariamente se definen como feministas y forman parte de organizaciones mixtas (Korol, 2016), sosteniendo propuestas emancipatorias que buscan transformar las estructuras de opresión y poder de todo un orden social, político

y cultural que se sustenta en las desigualdades y en la instauración de la violencia como instrumento de dominación.

En el terreno específico de la crítica cultural los feminismos permiten abordar, por un lado, los regímenes de visibilidad en los cuales se escenifican las interrelaciones de poder entre discursividades, posicionamientos ideológicos, formas de significación e interpretaciones, y por otro, las figuraciones imaginarias y simbólicas que, entre políticas y poéticas, desbordan las categorías organizadas por las estructuras hegemónicas (Richard, 2009).

De este modo, posicionarnos en nombrar y crear desde el feminismo representa una transformación de las prácticas culturales, interviniendo en “las complicidades de poder entre discurso, ideología, representación e interpretación en todo aquello que circula y se intercambia como palabra, gesto e imagen” (Richard, 2009:5) a partir de la generación de otras formas de hacer y de ver, capaces de interceder en la repartición policial de lo sensible, establecida en el núcleo del sistema patriarcal.

Por consiguiente, el entramado teórico conceptual propuesto en la argumentación de esta investigación se estructura desde la interdisciplinariedad de los estudios visuales, la teoría crítica feminista y la teoría cinematográfica y audiovisual para considerar las diversas dimensiones de la producción, circulación y exhibición de las imágenes en relación a los entornos sociales y políticos en que nacen y cobran vida.

El presente trabajo tiene como objetivo el desarrollo de una propuesta práctica-reflexiva de producción documental —desde una perspectiva feminista— sobre mujeres en lucha en diferentes lugares de América Latina. El proceso de investigación-creación se materializó en este escrito y en la creación de una docuinstalación como proceso de contravisualidad (Mirzoeff, 2016) feminista.

El planteamiento de la docuinstalación fue cobrando sentido en el devenir del proyecto ante la necesidad de articular el contenido y la forma en una propuesta integrativa que pusiera en consideración la significación del medio en la conformación del mensaje. Uno de los grandes desafíos como realizadora audiovisual ha sido desplazarme de las estructuras institucionalizadas del aparato cinematográfico —la proyección de una obra lineal en una sala oscura— y pensar en otras formas de compartir y exhibir el material registrado.

Sublevadas —el nombre que lleva la docuinstalación— es un relato fragmentado y no lineal sobre la lucha de diferentes mujeres por la defensa de sus territorios, sus cuerpos y sus derechos, conformado por microrrelatos filmados en México, Bolivia y Argentina.

12 Si bien los registros documentales se realizaron —en su mayoría— en contextos comunales donde los hombres participan en las actividades, *Sublevadas* es un proyecto acerca de las luchas y sublevaciones de mujeres que, ante las violencias del sistema patriarcal, colonial y capitalista, han levantado resistencias y se han organizado resignificando la relación de los espacios públicos y privados.

De esta forma, el potencial del feminismo se despliega en un doble gesto que asume, por un lado, la creación de horizontes emancipatorios que se separan de las diferencias pensadas como oposiciones binarias, y por otro, la insistencia en la reivindicación y visibilización de las mujeres como sujetas políticas que se sublevan a las violencias, opresiones y desigualdades que aún hoy, lejos de desaparecer, se refuerzan en la interseccionalidad de la matriz de dominación. Violencias, opresiones y desigualdades que, además, han invisibilizado y desprestigiado el rol de las mujeres y su participación en las luchas sociales.

Así, la propuesta de producción enfocada desde el feminismo se despliega en la creación de narraciones que asumen un carácter disruptivo con respecto a los modos de representación patriarcal, pero también

en la implementación de dinámicas productivas tendientes a la despatriarcalización de las prácticas documentalistas.

Como en todo proceso los cambios y los desplazamientos forman parte de la investigación; algunos derivaron de un análisis crítico de los planteos iniciales y otros como consecuencia de lo contingente y lo emergente, reconfigurando a partir de lo inesperado o no planificado —como el golpe de Estado en Bolivia o el confinamiento a causa del Covid-19— el contenido de los registros documentales y el diseño de la docuinstalación.

La metodología que guió la investigación se fue construyendo a través del entronque entre revisión bibliográfica, redacción de los capítulos teóricos-conceptuales, registros documentales y producción de la docuinstalación. El proceso no siguió una secuencia lineal o sucesiva; tras una primera aproximación teórica a conceptos claves sobre los estudios visuales y la epistemología feminista, las diversas actividades se fueron desarrollando simultáneamente.

El trabajo está conformado por 3 capítulos, en los cuales, he intentado plasmar una estructura que diera cuenta del carácter dialéctico entre la teoría y la práctica, entretejiendo aportes conceptuales con reflexiones derivadas de la experiencia documental, por lo cual, los apartados no siguen necesariamente un orden temático o una división entre contenidos teóricos y reflexiones prácticas.

En el capítulo 1: *Mirando(nos) desde el feminismo*, expongo un acercamiento a las nociones de patriarcado y matriz de dominación (Hill Collins, 2000) donde se articulan las distintas categorías de opresión y ejercicio de poder. Como contrapartida refiero las propuestas de los feminismos latinoamericanos y postestructuralistas como emplazamientos críticos que, desde la diversidad de prácticas y teorías, posicionan análisis y reflexiones que visibilizan las lógicas del sistema patriarcal y persiguen la creación de relaciones recíprocas y horizontales.

En virtud de ello, en el tercer apartado propongo el concepto de comunidad (Guzmán, 2015; Paredes, 2010b) como alternativa para pensar la despatriarcalización de la sociedad y de las prácticas documentalistas.

En el capítulo 2: *Sublevar el ver y el hacer*, situando la idea de contravisualidad (Mirzoeff, 2016) como proceso que permite la creación de prácticas e imágenes contrahegemónicas, planteo el desarrollo de una contravisualidad feminista que involucra el derecho a mirar y a la mirada recíproca como estrategias, no solo decolonizadoras, sino también despatriarcalizadoras. Por otra parte, abordo una conceptualización del registro documental desde lo procesual y las relaciones que suceden en cada experiencia de filmación. Finalmente, derivado de las múltiples interpretaciones acerca del cine feminista —que se entremezclan con concepciones como “cine de mujeres” o “cine hecho por mujeres”— expongo una aproximación a los conceptos de política y experiencia situada para dar cuenta de una forma de entender la producción audiovisual feminista.

14

En el capítulo 3: *Docuinstalación*, enfoco la atención en los aspectos que conforman la propuesta de la docuinstalación como proceso de creación contravisual a partir de la intermedialidad entre el cine expandido, la videoinstalación y el videoarte, para luego referirme al proceso de creación y producción que dio como resultado el diseño de una docuinstalación presencial y la realización de una docuinstalación web.

Mi inquietud por la realización documental de relatos sobre mujeres en lucha surge ante la necesidad de visibilizar historias de resistencias y reivindicaciones que fisuren la hegemonía de las representaciones patriarcales. Historias que desde la vida cotidiana nos permitan encontrarnos y recuperar la importancia de nuestras experiencias y sublevaciones. Considero que esta investigación-creación es un pequeño aporte hacia otras formas posibles de hacer documental, que se suma al inmenso esfuerzo que se viene desarrollando desde diferentes disciplinas para pensar y construir la utopía de otros mundos posibles.

A pesar de que figure como autora de este trabajo *Sublevadas* no se trata de un proyecto individual; su desarrollo no hubiese sido posible sin el involucramiento de las mujeres que aceptaron participar de este proceso, quienes además suscitaron muchas de las reflexiones que aquí se plasman.

Asimismo, quiero reconocer el carácter colectivo de la producción audiovisual, ya que si bien el análisis versa sobre mis prácticas documentalistas, la concreción de las filmaciones y de la propia docuinstalación no podrían haberse materializado sin la colaboración de todas las personas que en el transcurso de estos dos años se sumaron a esta creación.

Finalmente agradezco la dedicación y el acompañamiento de mi comité tutorial, quienes a través del diálogo y la reflexión crítica y profunda propiciaron movimientos y búsquedas inimaginables en el inicio de este proyecto.

CAPÍTULO 1

Mirando(nos) desde el feminismo

17

1.1- Patriarcado interseccional

Escena 1. Int/mañana.

19

Faltan pocos días para el 8 de marzo, estoy sentada frente a la computadora husmeando los pequeños fragmentos de historias compartidas en las redes sociales. Bajo el hashtag *#NoMeRepresentan* llama mi atención un video español donde un grupo de mujeres blancas hablan sobre la igualdad de derechos entre hombres y mujeres como un hecho consumado que se ejerce en las prácticas cotidianas; y argumentan no sentirse representadas por el feminismo.

“Para pensar la despatriarcalización como maniobra desplegada para sacudir los cimientos de un sistema de dominación y opresión difuso en todos los niveles sociales y, por tanto, naturalizado, hay que contextualizar lo que se entiende por patriarcado” Pilar Uriona (2012:41).

Una de las tareas más importantes realizada por gran parte de la teoría feminista ha sido definir al patriarcado. Al tratarse de un término complejo que traspasa las barreras disciplinares existe una enorme cantidad de abordajes y análisis que intentan dar cuenta de sus orígenes, su metaestabilidad y sus consecuencias, razón por la cual los párrafos que se presentan a continuación no pretenden abordar la cantidad de bibliografía al respecto ni hacer un recorrido minucioso en su historicidad sino, más bien, situar su carácter estructural, histórico y sistémico en la configuración de las disposiciones de poder¹ y las relaciones sociales.

De forma general, la noción de patriarcado se refiere al sistema socio-político, cultural e ideológico que estructura las relaciones sociales de forma jerárquica a partir de una división contrapuesta entre lo masculino y lo femenino.

20

Dentro de las teorías feministas el término comenzó a utilizarse a mediados del siglo XX para dar cuenta del carácter estructural de un sistema que se replica en las infinitas experiencias individuales de las mujeres, las cuales, lejos de ser vivencias que se circunscriben al ámbito íntimo, responden a un orden social, cultural y político normalizado en el devenir de complejos procesos históricos.

¹ El poder es una cuestión central en las diversas propuestas feministas. Siguiendo a Amy Allen (2005) puede ser entendido en dos dimensiones:

Poder sobre: recobra el sentido opresor en su acción coercitiva y restrictiva con el objetivo de analizar de forma crítica las condiciones de las relaciones sociales que conforman la base del patriarcado y la interrelación de las categorías de raza, sexo, género, etnia, entre otras.

Poder para: se acerca a la versión foucaultiana del poder, entendido como productivo o posibilidad creativa, permitiendo considerar experiencias alternativas de organización social. No obstante, es importante remarcar que estas posibilidades de acción surgen como respuesta o se movilizan en contra de las diversas formas de opresión y relaciones de desigualdad que operan en el campo del *poder sobre*.

No obstante, su conceptualización tiene una larga historia. En “El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado” Friedrich Engels (2006) lo define como el sistema de dominación más antiguo, gestado con la creación de la familia monogámica y la primera gran división del trabajo con el surgimiento de la agricultura, lo cual, supuso un poder exclusivo de los hombres en la apropiación y acumulación de bienes y la estructuración de un orden jerárquico de dominación masculina que se acrecentó con la propiedad privada y la filiación patrilínea hereditaria.

La antropóloga argentina Rita Segato (2013) define al patriarcado como una construcción socio-histórica hegemónica —diversificada en el seno de cada cultura— que atañe no solamente la organización de los status familiares, sino también la propia organización del campo simbólico.

De modo tal que, como sistema organizador de los contratos sociales, actúa en la normalización de creencias y comportamientos que crean y reproducen condiciones de existencia, estructuras simbólicas y disposiciones políticas, culturales y económicas que intervienen en la construcción de lógicas, éticas y estéticas que constantemente justifican y reafirman las relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres a partir de la asignación de cualidades que definen lo femenino y lo masculino:

Las sociedades patriarcales —prevalientes en nuestros días— se diseñan y organizan desde una prescripción de valores y normas identificables con una determinada construcción simbólica de lo que es entendido como masculinidad y feminidad (...) En este caso se hace referencia a una construcción simbólica que integra los atributos asignados a las personas a partir de su sexo. La diferencia sexual se resignifica socialmente y se expresa en un orden de género binario: masculino-femenino, dos modos de vida, dos tipos de subjetividad, de atributos eróticos, económicos, sociales (Segato, 2016:80).

La noción de género constituye, entonces, una categoría central para comprender la capacidad restrictiva del sistema patriarcal al delimitar lo masculino y lo femenino como dos posiciones complementarias, aunque mutuamente excluyentes, que atribuyen significados culturales a los sexos biológicos de acuerdo con valores y jerarquías sociales, de forma que los atributos masculinos conforman el deber ser del hombre y los atributos femeninos el deber ser de la mujer².

Por su parte, Pierre Bourdieu (2000) destaca el orden esencialmente naturalizado que ha adquirido el patriarcado, dotándolo de una gran invisibilidad a partir de la “transformación de la historia en naturaleza y la arbitrariedad cultural en natural” (Bourdieu, 2000:12). Por consiguiente, las desigualdades entre hombres y mujeres no están originadas por una diferencia sexual supuestamente natural, sino que responden a un constructo de conceptualizaciones binarias en oposición —arriba/abajo, bueno/malo, público/privado, entre otros— que ordenan la sociedad de una forma específica donde el género deviene en *lo uno o lo otro*, a partir de valoraciones que implican un orden jerárquico: *lo uno* —lo masculino asignado a los hombres— representa lo universal y lo racional; mientras que *lo otro* —lo femenino asignado a las mujeres— se corresponde con lo parcial y lo visceral.

De allí se puede comprender el menosprecio hacia el feminismo cuando es considerado como un movimiento que, al estar conformado por mujeres, es incapaz de llevar una organización autónoma, e incluso, la evidente marginación de la teoría feminista dentro de ciertos ámbitos académicos donde es considerada ideología

22

² Lagarde, Marcela (1997). *Género y feminismo*. Desarrollo humano y democracia. España: horas y horas la editorial. / Rubín, Gayle (1996). *El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo*. En Lamas, M. (comp.), *El género: construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, UNAM, pp. 35-96.

parcial y tendenciosa bajo la óptica de una cultura patriarcal normalizada que minimiza sus aportes y sustentos teóricos metodológicos.

Lejos de ser comprendido como un significado molar³ y homogéneo, el patriarcado ha sido definido por las diferentes corrientes feministas desde diversos enfoques y perspectivas disciplinares que complejizaron y profundizaron los debates en torno a sus orígenes y causas coincidiendo, no obstante, en la identificación de su carácter estructural y sistémico⁴.

Tal como argumenta Celia Amorós (2005) el patriarcado no es una esencia sino un sistema metaestable de dominación ejercido por los individuos que, al mismo tiempo, son troquelados por él, donde lo metaestable significa que sus formas se van adaptando a distintos tipos de organización económica y social, preservando en mayor o menor medida su carácter de sistema de ejercicio del poder y de distribución del reconocimiento entre pares. Por tanto, hombres y mujeres participamos en la reproducción de un sistema de opresiones a partir de esquemas de percepción incorporados socialmente.

23

3 Para Deleuze y Guattari (2002) lo molar es el sitio de las totalidades, de lo mayoritario, de lo delimitado y planificado como un absoluto homogéneo y estático que “permanece invariable con relación a sus desplazamientos” (Deleuze y Guattari, 2002:216). Como sostienen los autores la molaridad se adscribe a los dispositivos de poder y a las maquinarias binarias y dicotómicas que regulan la organización de las relaciones y los significados.

4 Sau, Victoria (2000). *Diccionario ideológico feminista, tomo 1*. Madrid: Acaria. / Millet, Kate (1995) *Política sexual*. Madrid: Cátedra. / Federici, Silvia (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de sueños. / Cumes, Aura (2012). *Mujeres Indígenas, Patriarcado y Colonialismo: Un Desafío a la Segregación Comprensiva de las Formas de Dominio*. Anuario Hojas de Warmi N° 17. / Eisenstein, Zillah (1978). *Algunas notas sobre las relaciones del patriarcado capitalista*. En: Capitalist patriarchy and the case for socialist feminism. Monthly Review Press. / Curiel, Ochy (2013). *La Nación Heterosexual*. Bogotá: Impresol ediciones. / Guillaumin, Colette (2005). *Práctica de poder e idea de naturaleza*. En: El Patriarcado al Desnudo. Curiel, O y Falquet, J. Bogotá. Brecha Lésbica. / Rich, Adrienne (1998). *La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana*. En: Navarro, Marysa y Catherine R. Stimpson. (comps). Sexualidad, género y roles sexuales. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

En este mismo sentido, Bourdieu (2000) sostiene que se trata de una lógica paradójica en donde la dominación masculina y la sumisión femenina no se contradicen, por el contrario, verifican el orden social impuesto a hombres y mujeres quienes se adaptan a él.

Gerda Lerner (1990) en su libro “La creación del patriarcado” se pregunta: ¿Qué es lo que implicaría la “complicidad” histórica de las mujeres para mantener el sistema patriarcal que las somete y para transmitir ese sistema generación tras generación a sus hijos e hijas? La autora explica que durante casi cuatro mil años las mujeres han vivido bajo las sombras del patriarcado, con la consecuente asignación de funciones y conductas expresadas en los valores, las leyes, las instituciones sociales e incluso en las metáforas y los sistemas explicativos que conforman cada cultura.

24 De esta manera, durante siglos las mujeres fueron sometidas a un profundo proceso de degradación jurídica, económica y social que poco a poco provocó la pérdida de autonomía y la privación de participación en la vida social. Sumado a esto, el desconocimiento de la propia historia, de las luchas, logros y reivindicaciones —invisibilizadas en las historias oficiales— propició un estado de sumisión y complicidad que aún hoy tiene graves implicaciones en la conformación de la subjetividad colectiva de lo femenino.

Lerner (1990) sitúa el origen del patriarcado en el estado arcaico con las familias patriarcales y el intercambio de mujeres como el modo de subsistencia de las tribus.

La capacidad sexual y reproductiva de las mujeres se convirtió entonces en una mercancía, no solo en los acuerdos matrimoniales que se efectuaban para evitar conflictos entre tribus, sino también en su rol reproductivo para proveer mano de obra para las tareas que demandaban cada vez más trabajadores.

Luego, desde el inicio de la esclavitud comenzaron a ser compradas como esclavas siendo sus cuerpos, su sexualidad y sus hijos e hijas propiedad de los amos. De este modo, la dominación de clases adoptó formas diferenciadas entre

hombres y mujeres ya que, además de la explotación laboral —a la que fueron subordinados principalmente los hombres— las mujeres sufrieron el sometimiento sexual y reproductivo.

En “Calibán y la Bruja” Silvia Federici (2010) también desarrolla con específico detalle los sucesos que generaron este proceso de degradación. Así se refiere, por ejemplo, a los cambios jurídicos introducidos durante los siglos XVI y XVII en Europa: la pérdida de derechos para realizar actividades por su propia cuenta, la imposibilidad de hacer contratos o representarse a sí mismas en las cortes o la asignación de un tutor para administrar sus asuntos cuando una mujer enviudaba, fueron solo algunas de las leyes que favorecieron la infantilización legal de las mujeres a partir de la erosión de sus propios derechos.

Por otro lado, la pérdida de poder social de las mujeres se concretó de una nueva delimitación de los espacios, quedando retraídas de forma rotunda a la vida doméstica. En algunos países fueron expulsadas no solo de los trabajos asalariados, sino también de las calles, ya que si no se encontraban en compañía de un hombre corrían el riesgo de ser ridiculizadas o atacadas. La caza de brujas tuvo como propósito fundamental eliminar todas las formas de comportamiento femenino, y así, los conocimientos, los cuerpos y los poderes sexuales y reproductivos de las mujeres fueron puestos bajo la tutela del Estado, dejando marcas permanentes en la psique colectiva y en la estima de las propias posibilidades.

En América el proceso se dio de forma diferente, aunque las consecuencias fueron similares. Si bien existían lo que Segato (2016) denomina “patriarcados de baja intensidad”, antes de la conquista las mujeres tenían sus propias formas de organización comunitarias con actividades reconocidas socialmente. Con la imposición del orden colonial se produjo un “entronque patriarcal” (Paredes, 2007) en el cual se acentuaron las relaciones de poder y la división sexual del trabajo, siendo las mujeres confinadas a las actividades domésticas y excluidas de cualquier participación pública y política.

De este modo, el dominio colonial-patriarcal se asentó en el desprestigio y la privatización de la esfera doméstica frente a la superinflación y universalización de la esfera pública habitada por los hombres (Segato, 2010). La feminidad, y por ende todo lo que define y conceptualiza el ser y el deber ser de una mujer, fue circunscripto a un ámbito minorizado y desprestigiado.

La imposición del orden patriarcal desarrollado durante siglos en Europa se instauró con una fuerza letal sobre los cuerpos, los saberes y las costumbres de las mujeres de Abya Yala⁵, quienes fueron consideradas como una minoría en oposición a la mayoría que representaban los hombres desde una concepción universal y política de la masculinidad, sentando las bases del entramado de relaciones sociales que subsisten aún en la actualidad.

26 Cabría entonces preguntarnos acerca de la construcción de la masculinidad y el rol que los hombres han ocupado en el sostenimiento de este orden patriarcal. En este sentido, el proceso se fue dando de forma paralela, aunque diametralmente opuesta a la degradación de las mujeres, ubicándose en el terreno de lo público y lo político.

En 1949 Simone de Beauvoir (2016:207) señalaba que “no se nace mujer, se llega a serlo”; de manera análoga podemos sostener que *no se nace hombre, se llega a serlo*, ubicándonos nuevamente en un orden que responde a conceptualizaciones culturales que nada tienen que ver con una esencia natural o biológica, sino que este *llegar a ser* acontece bajo la normatividad impuesta por los valores culturales asignados a la masculinidad y a la feminidad.

5 Abya Yala es el nombre puesto por el pueblo kuna -habitante de Panamá y de Colombia- al continente, y tiene distintos significados: sangre que corre libre, tierra viva, tierra que florece. Francesca Gargallo (2014:23) explica que “Abya Yala es el nombre kuna que, en especial en América del Sur, es utilizado por los y las dirigentes y comunicadores indígenas para definir al sur y norte del continente, siendo América un nombre colonial con el que no quieren identificar su territorio común. El pueblo Kuna, quien vive en los archipiélagos de Panamá y en el Darién, habla una lengua del grupo chibchense y puede visualizar desde su precisa geografía en la cintura del continente, tanto el sur como el norte de América, siendo quizá por ello el único que le ha dado un nombre común”.

El concepto de masculinidad dentro de las sociedades patriarcales es definido como el conjunto de atributos, valores, funciones y conductas que se suponen esenciales y configuran el ser hombre dentro de una determinada cultura.

Victor Seidler (2000) argumenta que las ideas que definen a la masculinidad en occidente coinciden con los ideales de la modernidad sobre la objetividad, la razón, las emociones, la naturaleza, el cuerpo y el lenguaje. De esta forma, los sujetos socializados como hombres deben incorporar en sus comportamientos cotidianos aquellas cualidades y características que definen a la masculinidad expresada en un espacio público y racional que ostenta poder y sabiduría como una condición de prestigio donde:

(...) pesa el imperativo de tener que conducirse y reconducirse a ella a lo largo de toda la vida bajo la mirada y evaluación de sus pares, probando y reconfirmando habilidades de resistencia, agresividad, capacidad de dominio y acopio del tributo femenino, para poder exhibir el paquete de potencias — bélica, política, sexual, intelectual, económica y moral— que le permitirá ser reconocido y titulado como sujeto masculino (Segato, 2016:113).

27

Por esta razón, no solo se trata de la adquisición de una serie de conductas, sino también del establecimiento de un orden simbólico que es adoptado y reproducido desde la base familiar, pero que se reafirma y perpetúa mediante la intervención de instituciones como el Estado, la iglesia o la escuela.

Autores como Connell (2003), Demetriou (2001), Bonino (1999), entre otros, han definido a este ideal de sujeto masculino bajo el concepto de “masculinidad hegemónica” entendida como un modelo cultural que, aunque inaccesible en su totalidad, permite la perpetuidad de privilegios masculinos (Connell, 2003) legitimados a través de un conjunto de prácticas que se inscriben tanto en el orden de lo social como de lo simbólico, constituyendo “fundamentalmente una normatividad existencial” (Bonino 2002:10).

Dicho concepto evidencia la existencia de diferentes tipos de masculinidades que no se encuentran en la misma posición de poder, ya que su construcción opera en oposición a otras masculinidades subordinadas, estableciendo dinámicas y formas de relación que se trasladan en su vinculación con las mujeres (Connell, 1987).

En la dominación masculina se encuentra el mejor ejemplo de un tipo de opresión que se ejerce a través de una violencia esencialmente simbólica, invisibilizada incluso en sus momentos más explícitos (Bourdieu, 2000) por medio de la naturalización de un orden cultural patriarcal que, intencionalmente, ha fusionado las categorías de sexo y género junto a valores morales y conductuales, derivando en la designación de roles y relaciones de poder que implican la subordinación de lo femenino respecto de lo masculino, pero además, la subordinación de otras formas de masculinidad que se encuentran en los márgenes de la “masculinidad hegemónica”.

28

De este modo, los roles de género refieren al conjunto de creencias, valores y prácticas que delimitan los comportamientos que se esperan de las personas a las que se les ha asignado un determinado sexo, de forma tal que la calificación biológica hombre-mujer debe ser correspondida con las expectativas de lo masculino y lo femenino, respectivamente.

Ahora bien, tal como lo han evidenciado los feminismos negros, chicanos y latinoamericanos, la complejidad de las estructuras y relaciones de poder y opresión no pueden comprenderse privilegiando la articulación de las categorías de sexo y género por sobre las de raza, etnia, clase, entre otras, ya que se estaría expresando la existencia de una opresión universal que invisibiliza diferentes contextos y realidades y oculta las relaciones jerárquicas que se dan dentro de los mismos géneros.

Por tanto, cada una de estas categorías constituyen variables dependientes que conforman una estructura interseccional, en la cual, se enlazan múltiples factores que impactan en el sostenimiento de un sistema de poder y jerarquías.

Para Patricia Hill Collins (2000) la interseccionalidad se refiere a la interacción de las diferentes categorías de opresión que se corporizan en las personas, afirmando “que los sistemas de raza, clase social, género, sexualidad, etnia, nación y edad forman mutuamente la construcción de las características de la organización social” (Hill Collins, 2000:299).

De esta manera, la teoría feminista interseccional exhibe que no hay una realidad fija y establecida que puedan vivir todas las personas que comparten una identidad contenedora única —como *la mujer*— sino una diversidad de experiencias que se encuentran atravesadas por las diferentes esferas constitutivas de la matriz de dominación, la cual determina la organización global del poder en cada sociedad a partir de cuatro dominios: estructural, disciplinario, hegemónico e interpersonal (Hill Collins, 2000).

El dominio estructural establece los parámetros generales que organizan las relaciones de poder a través de la ley, la política, la religión y la economía entre instituciones.

El dominio disciplinario se refiere al entramado de organizaciones e instituciones —órganos burocráticos, escuelas, universidades, iglesias, entre otras— que gestionan y controlan el comportamiento de las personas y la administración de la opresión.

Por su parte, el dominio hegemónico legitima y ratifica el poder y la opresión a través de la cultura, reproduciéndose silenciosamente en la intersubjetividad individual y colectiva mediante la extensión de creencias, prejuicios, discursos y valores que se repiten en los sistemas educativos, culturales y en los medios de comunicación.

Finalmente, el dominio interpersonal alude a las relaciones intersubjetivas que configuran las experiencias de las personas y grupos puesto que, por lo general, se tiende a reconocer las opresiones experimentadas por cada individuo, desconociendo o restando importancia a otras formas de poder:

Cada dominio sirve a un propósito particular. El estructural organiza la opresión, mientras que el disciplinario la gestiona. El dominio hegemónico justifica la opresión y el dominio interpersonal influencia la experiencia vivida de cada día y la conciencia individual resultante (Hill Collins, 2000:276).

Con ello, la perspectiva interseccional expone la complejidad de los procesos sociales de opresión donde operan dimensiones políticas, económicas e ideológicas. Los cuatro dominios de poder planteados por Hill Collins se encuentran interrelacionados y tienen una influencia mutua que posiciona la importancia de luchas, resistencias y sublevaciones capaces de escapar a las guetificaciones binarias y esencialistas para superar el orden social establecido desde la diversidad y la interseccionalidad de enfoques.

1.2- Feminismos populares

Escena 2. Ext/tarde.

31

Estamos sentadas en un círculo, el sol de la tarde calienta el frío aire de San Cristóbal.

Elise es argelina, Carina y Vivian brasileras, Nina viene de Estados Unidos, Marta es mexicana, Constanza y yo argentinas y Natalia -la organizadora de la residencia-chilena.

Los idiomas y las tonadas se mezclan, el espanglish y el portuñol se fusionan en palabras y frases que intentan romper las barreras idiomáticas.

Saco el mate de la mochila, Constanza abre los ojos.

-Constanza: Qué rico, hace 3 días que no tomo, no sé por qué viajé sin el equipo.

-Carina: Eu também bebo, gosto muito.

-Constanza: En Brasil también toman ¿no?

-Vivian: Não muito em nossa região, mais ao sul se.

Preparo el mate y comienza a girar.

Nos presentamos, contamos por qué nos interesó participar en un residencia sobre feminismos y prácticas artísticas. Nuestras vivencias son diversas, venimos de lugares diferentes pero compartimos la utopía de un mundo más justo, o como dicen las compañeras zapatistas, de un mundo donde quepan muchos mundos.

32 El feminismo como práctica política y corriente epistemológica emerge en la multiplicidad de acciones y pensamientos que buscan subvertir las lógicas policiales de la distribución de lo sensible en el orden patriarcal, considerando la totalidad de las categorías que se articulan en la matriz de dominación.

En su interior se han desarrollado diversas teorías, interpretaciones y propuestas que intentan —desde distintas disciplinas y enfoques— dar cuenta de la complejidad de las estructuras sociales, políticas, culturales y económicas que perpetúan, sostienen y legitiman las relaciones de poder y opresión.

Lejos de ser considerado como un movimiento único y homogéneo los feminismos son plurales y diversos, a veces nos encontramos, otras veces las diferencias nos separan, pero son precisamente esas aproximaciones y distanciamientos los que generan una actitud crítica y un movimiento nómada, capaz de interrogar los propios fundamentos, las prácticas lingüísticas y las líneas de visibilidad (De Lauretis, 1992), tal vez no en todas sus derivaciones, pero sí en las que se encuentran comprometidas en el desarrollo de acciones y reflexiones despatriarcalizadoras.

Para Nelly Richard (2001) la amplitud de las praxis y teorías feministas se han desplegado en tres horizontes; por un lado, en las luchas históricas de los movimientos sociales encausados en la supresión de la desigualdad sexual, tanto en las estructuras públicas como en los mundos privados.

Por otro, en la producción de conocimiento en el campo académico e intelectual que, considerando las raíces androcéntricas y patriarcales del saber tradicional, aborda las configuraciones y los efectos de la dialéctica entre poder y saber.

Por último, en los aportes de la crítica feminista en el análisis de las codificaciones hegemónicas que regulan identidades y atraviesan formaciones discursivas, organizaciones políticas, relaciones sociales y construcciones imaginarias.

Este despliegue polifacético sitúa la naturaleza múltiple de los feminismos, que habilitando los tránsitos, los intersticios y las hibridaciones abre nuevas posibilidades de pensamiento y de acción.

33

Si bien la génesis del feminismo como posicionamiento crítico se remonta al Siglo de la Luces, la utilización del término para designar la lucha de las mujeres tuvo lugar a mediados del siglo XIX, por lo que las prácticas feministas se desarrollaron mucho antes de que el término comenzara a ser utilizado (Freedman, 2004).

La historicidad del movimiento suele situarse a partir de las conocidas tres olas del feminismo⁶. La primera ola está ligada a la Revolución Francesa y a la lucha por la igualdad de derechos. La segunda ola o sufragista que perseguía, expresamente, consolidar los derechos políticos de las mujeres. Y la tercera ola que tuvo sus inicios en la década de los sesenta con el surgimiento de los movimientos por la liberación de las mujeres y la reivindicación de los derechos sexuales.

6 Nuria, Varela (2005). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B S.A.

No obstante, detrás de esta historización lineal existe una inmensa diversidad de enfoques, perspectivas y prácticas⁷ que escapan a cualquier intento reduccionista o simplificador, porque aquello que comenzó como una necesidad de visibilizar la opresión de la mujer nos ha llevado directamente a la urgencia de emanciparnos del pensamiento binario que reduce, absolutamente todas las variables y posibilidades, a un polo correcto y uno incorrecto (Butler, 2007).

Desde esta perspectiva, los aportes y análisis se han diversificado cuestionando el entramado patriarcado-capitalismo-colonialismo y la imposición de la heterosexualidad como régimen político que impone una normatividad excluyente y sancionadora⁸.

34 En el contexto latinoamericano, los feminismos abarcan un abanico diverso de prácticas y teorías de base territorial y decolonizadora que interactúan con movimientos de mujeres que no necesariamente se definen como feministas y participan en organizaciones mixtas (Korol, 2016).

Para los feminismos indígenas, negros, comunitarios, populares y chicanos las distintas formas de poder y opresión que imponen el patriarcado, el capitalismo⁹ y el colonialismo se intensifican y fortalecen mutuamente, por lo que las acciones de lucha y emancipación se despliegan en todas las dimensiones de la matriz de dominación.

7 Espinosa Miñoso, Yuderky; Gómez Correal, Dianay Ochoa Muñoz, Karina (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

8 Gargallo, Francesca (2012). *Feminismos desde Abya Yala: ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Medellín: Desde Abajo.

9 Sayak Valencia (2016) *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Ciudad de México: Paidós.

El trabajo realizado por las feministas negras expone y problematiza las relaciones complejas que se dan entre las categorías de raza y género, evidenciando las políticas de exclusión que se generan en la producción del conocimiento y en la vida cotidiana.

Por su parte, desde las corrientes feministas indígenas y comunitarias se visibilizan los lazos existentes entre las nociones de género y etnia, cuestionando además, los usos y costumbres que se desarrollan en el interior de cada comunidad con la intención de restablecer relaciones no jerárquicas a partir de la organización colectiva. La comunidad es comprendida en un amplio sentido como otra manera de concebir y organizar la sociedad, con estructuras horizontales y relaciones recíprocas y complementarias que se oponen a las formas adoptadas en las sociedades patriarcales.

Estas perspectivas fueron fundamentales en las discusiones sobre el carácter múltiple y contradictorio de las y los sujetos del feminismo. Durante décadas los feminismos europeos de principio y mediados del S. XX se asentaron sobre un ideal único y universal del “ser mujer”, contemplando las experiencias de un grupo reducido de mujeres que representaban el ideal homogeneizador de la clase media blanca. Desde los feminismos latinoamericanos estas pretensiones universalizantes se han cuestionado enérgicamente, reclamando genealogías propias capaces de pensar desde la diferencia y la diversidad:

Identificarse como mujeres en proceso de liberación de las opresiones patriarcales no es lo mismo en un mundo visualizado como dual, complementario aunque desigual, necesariamente dialógico y complejo, que desde un mundo binario y contrapuesto. Tampoco es igual desde un sistema político, filosófico o religioso que provee un marco de resistencia a la dominación que desde un sistema intransigente; desde la riqueza fruto de la explotación que desde la pobreza generada por la misma;

desde la integración en un sistema de naturaleza que considera al ser humano como una parte del todo que desde la consideración de una naturaleza cosificada a dominar (Gargallo, 2014:20).

Hoy los feminismos en nuestro continente se sitúan en la lucha plural ante al poder patriarcal —histórico aliado del capitalismo, del neoliberalismo y del colonialismo— desplegando sublevaciones que plantean una disputa de sentidos con los modelos jerárquicos y las relaciones de poder en movimientos, acciones y reflexiones claramente contrahegemónicas que promueven propuestas emancipatorias y despatriarcalizadoras.

1.2.1- Despatriarcalizar desde la comunidad

37

Durante las primeras décadas de teorías y movimientos feministas los debates y propuestas se enfocaron en la búsqueda de igualdad con respecto a los hombres. El derecho al voto y la posibilidad de acceso a la educación, entre otras conquistas, significaron grandes cambios en la vida de muchas mujeres pertenecientes a los sectores más privilegiados.

Sin embargo, las corrientes de los feminismos latinoamericanos y negros han evidenciado que aquellos logros y muchos de los que se reivindican hoy en día —como la igualdad laboral o la posibilidad de acceder a puestos públicos o políticos— son limitados y sectarios y que, además, no implican necesariamente un verdadero desmontaje de las jerarquías sociales impuestas por las lógicas patriarcales, puesto que “el viejo lastre del sistema patriarcal no ha desaparecido, y sobrevive en las huellas culturales impregnadas en el imaginario social, en los medios y las instituciones latinoamericanas” (Cocinamo, 2005:1).

Sumar mujeres que repliquen las dinámicas y relaciones de poder existentes o sustituir unos cuantos hombres por unas cuantas mujeres en los espacios de poder y decisión no representa, de forma alguna, un proceso de despatriarcalización que pueda “poner fin a una estructura social jerárquica: suprimiendo la subordinación, discriminación y exclusión” (Gargallo, 2014:170). El patriarcado se ha valido de estas lógicas para reciclarse y nutrirse de los cambios y las reivindicaciones sociales, reconfigurando su poder de coerción ante las demandas expresadas.

Pensar en un proceso de despatriarcalización implica, entonces, un trabajo de creación y puesta en funcionamiento de otras formas de organización social que permitan el surgimiento de relaciones horizontales y recíprocas construidas desde la dignidad, el respeto y la autonomía, superando los análisis que segmentan y desarticulan las luchas de las mujeres, convirtiéndolas en un gueto aislado o perteneciente a un sector privilegiado de la sociedad.

38

Pilar Uriona (2012) argumenta que la despatriarcalización se despliega como una estrategia emancipatoria y como un ejercicio de reorganización de las relaciones:

- (a) una estrategia emancipatoria, de denuncia de la desigualdad y discriminación en todas sus formas, cuyo punto de llegada debe ser la transformación de un modelo socioeconómico-político injusto; y (b)
- un ejercicio de reorganización horizontal de los pactos relacionales y de desarticulación del poder en tanto esquema relacional opresivo basado en la desvalorización de las diferencias y en el tratamiento estratificado, jerárquico e injusto de las mismas (Uriona, 2012:41).

De esta forma, el proceso de transformación, cuestionamiento y desnaturalización que supone la despatriarcalización se extiende a todos los aspectos de nuestras vidas: las relaciones interpersonales, los

vínculos sexo-afectivos, la conformación de grupos o colectivos, las prácticas cotidianas, las dinámicas laborales, entre otros, e implica el surgimiento de nuevas formas, mecanismos, configuraciones y estructuras que deben ser comprendidos desde la diversidad y pluralidad de acciones que se encuentran en la experiencia de cada sociedad, comunidad, colectivo, grupo u organización. Esto conlleva necesariamente a una rearticulación de las relaciones sociales y la manifestación de nuevos horizontes conceptuales que se abren por medio de prácticas anómalas y subversivas (Butler, 2003) que no buscan tan solo enfrentar el orden hegemónico, sino la creación de incipientes agenciamientos que nos permitan cambiar los pactos que sustentan el campo social.

En este sentido, los movimientos feministas han planteado formas organizativas y ejemplos de acción colectiva que prefiguran otros modos de socialidad. Las feministas comunitarias proponen la noción de comunidad —desde un sentido de reapropiación y resignificación— como una categoría política y una propuesta de organización colectiva (Guzmán, 2015) que se da en todos los niveles, desde lo más local y rural hasta lo más global y urbano (Paredes, 2010b). No como un lugar ancestral que establece una identidad por la pertenencia a una cultura o territorio, sino como una “confluencia política y afectiva” (Aguinaga, 2011:70) que cuestiona los principios básicos del patriarcado, el capitalismo y la división entre lo público y lo privado, a través de modos de producción y sostenibilidad que objetan el orden establecido, tanto en sus dimensiones materiales como simbólicas, involucrando las configuraciones del ser, del hacer, del decir y de la representación.

Desde esta perspectiva feminista la reconceptualización de la comunidad se despoja de las idealizaciones comunales indígenas u *originarias* en las que persisten dinámicas de dominación y poder sustentadas por prácticas y costumbres heredadas del “entronque patriarcal” (Cabnal, 2010). Además expresa un

posicionamiento crítico frente a los esencialismos indigenistas que reivindican la cosmogonía, los relatos *originarios* y la dualidad hombre-mujer como una identidad ancestral que debe ser perpetuada y preservada sin reparar en las configuraciones patriarcales que prevalecen en la constitución de muchas comunidades actuales.

Por ende, la comunidad se redefine a partir de una horizontalidad sin jerarquías y el reconocimiento de la igualdad desde la diversidad basada en relaciones recíprocas y emancipatorias, así como el respeto y la autonomía de las personas que la conforman. Es un espacio dinámico que se valida y se nutre a partir del trabajo y el desarrollo, tanto individual como colectivo, no desde la suma de individualidades, sino desde de una política colectiva consciente del lugar que cada persona ocupa dentro del entramado comunitario.

40

No obstante, como espacios donde convergen la multiplicidad y la heterogeneidad, las comunidades no se encuentran libres de conflictos y tensiones, pues la puesta en común y la participación conllevan la toma de decisiones sobre cómo organizar los aspectos de la vida comunitaria.

La comunidad, entonces, se construye desde nuestras propias prácticas cotidianas, desde la experiencia de convivir relacionándonos con otras personas y contextos, en una cultura política impulsada por las acciones, las afectividades y los conocimientos plurales y diversos; constituyendo otra forma de entender y organizar la sociedad y la vida:

Cuando decimos comunidad, nos referimos a todas las comunidades de nuestra sociedad, comunidades urbanas, comunidades rurales, comunidades religiosas, comunidades deportivas, comunidades culturales, comunidades políticas, comunidades de lucha, comunidades territoriales, comunidades educativas, comunidades de tiempo libre, comunidades de amistad, comunidades

barriales, comunidades generacionales, comunidades sexuales, comunidades agrícolas, comunidades de afecto, comunidades universitarias, etc., etc. Es comprender que de todo grupo humano podemos hacer y construir comunidades. Es una propuesta alternativa a la sociedad individualista (Paredes, 2010a:11).

Esta idea de comunidad está pensada por fuera de los comunitarismos identitarios y se expresa en una política de lo común que apela a la construcción de vínculos y a la participación activa y democrática en una misma tarea, por lo que supone acuerdos convenidos y consensuados, siendo precisamente esa actividad compartida y deliberada la que funda la comunidad y no a la inversa (Rodríguez, 2019). Por lo cual, la comunidad nunca está dada de antemano o establecida para siempre, se produce continuamente a partir de las relaciones que se desarrollan en su interior.

Desde esta perspectiva las comunidades no son entidades rígidas, cerradas o inalterables, se trata de espacios dinámicos donde se reproducen prácticas solidarias, relaciones recíprocas y participación activa y consensuada como una estrategia de vida destinada a lograr un fin compartido (Geffroy, Soto, Siles, 2008) capaz de desplegarse en el presente, adoptando diferentes formas y manifestaciones.

1.2.2- Feminismos, cine y audiovisual

42

A partir de la década de 1970 comenzaron a desplegarse múltiples trabajos que, desde diversas miradas feministas, abordaron de forma crítica y profunda las representaciones culturales extendidas en la industria cinematográfica¹⁰.

Desde aquellos años la crítica cinematográfica feminista se ocupó del análisis de las representaciones de las mujeres en el cine clásico, remarcando la sexualización y estereotipación en la construcción del imaginario femenino, así como de las técnicas cinemáticas y el sistema de miradas (De Lauretis, 1987).

Por su parte, las cineastas feministas propusieron nuevas formas de representar a las mujeres, alejadas de los estereotipos de mujer buena (ama de casa) o mala (prostituta) que habían imperado en las pantallas hasta

10 Kaplan, Ann (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra. / Mulvey, Laura (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: ediciones Episteme. / De Lauretis, Teresa (2001). *Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista*. En: M. Navarro y C. Stimpson (Comps.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. / Millán, Mágina (1996). *Mi-Co-Ra-¿ón. Pensando el video como tecnología de Género*. Ponencia presentada en la mesa *Imagen y Género*, del Coloquio *Los Estudios de Género*.

entonces. Además, plantearon otras formas de narrar mucho más cercanas al cine directo o al cine experimental en contraposición a las formas clásicas del cine de Hollywood.

En la última década muchos trabajos feministas expusieron los entramados patriarcales y jerárquicos que organizan las estructuras de la industria cinematográfica. Denuncias de abusos, acosos y violencias se hicieron de carácter público evidenciando la necesidad de despatriarcalizar las prácticas que se dan en los sets de filmación.

Paralelamente, diversas asociaciones de realizadoras y cineastas pusieron de manifiesto la escasa participación de las mujeres en los equipos de filmación, exceptuando aquellos roles a los que naturalmente parecemos estar predestinadas, como la producción o la dirección de arte, los cuales, exponen las estructuras de género que operan en la delimitación de actividades femeninas y actividades masculinas, restringiendo las posibilidades de igualdad laboral.

Con la frase *hacer visible lo invisible* Annette Kuhn (1991) ha definido el trabajo desarrollado por la teoría y la crítica feminista de cine en su tarea de develar los entramados patriarcales que sustentan las estructuras del aparato cinematográfico, pero también en la enorme labor de visibilizar las producciones y las prácticas que se oponen a la hegemonía de la forma institucionalizada de hacer y narrar.

Teresa de Lauretis (1987) inscribe al cine y al audiovisual¹¹ como “tecnologías del género” que inciden sobre los cuerpos de los y las sujetas mediante procesos semióticos que producen efectos de significado y percepción, configurándose como dispositivos de producción y reproducción cultural e ideológica que median en el

11 Cine y audiovisual suelen ser utilizados como sinónimos, no obstante el término audiovisual engloba un universo plural de producciones que escapan a las delimitaciones establecidas por la institución cinematográfica. En razón de ello, el presente trabajo se sitúa desde la perspectiva de la producción audiovisual, aunque en el desarrollo conceptual me referiré al cine y al aparato cinematográfico por ser el ámbito donde se han planteado importantes aportes teóricos en torno a la complejidad de las imágenes en movimiento.

modo en que cada persona vive y piensa los procesos de subjetivación y las relaciones sociales a través de las representaciones de género.

Retomando las propuestas de Althusser (1988) con la idea de “aparatos ideológicos del Estado” y las “tecnologías del sexo” de Foucault (2009) la autora considera al cine como una práctica discursiva que reproduce, crea y cristaliza modelos y representaciones de masculinidad y feminidad generando, además, “efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores” (De Lauretis, 1992:63).

De Lauretis posiciona el análisis en una doble perspectiva donde remarca la importancia, ya no solo de las formas de representación en las imágenes —como lo habían abordado con anterioridad diversas teorías feministas del cine—, sino también en lo que sucede detrás de cámara, atendiendo los efectos de significados que involucran al proceso de creación y a los y las realizadoras.

44

Al abordar la producción audiovisual desde una perspectiva feminista los modos de representación de los géneros y las demás categorías que conforman la matriz de dominación, definidos en las lógicas patriarcales por la binariedad y la oposición, se abren a las posibilidades de producción de nuevas significaciones y formas de percepción que fisuran las limitaciones hegemónicas. En este sentido, De Lauretis (1992) sostiene que las estrategias de escritura y de lectura pueden constituirse como formas de resistencia cultural que se oponen a los discursos dominantes, develando las estratificaciones sobre las que se han erigido, pero además conformando nuevos modos narrativos y representativos que inciden en las posibilidades expresivas y significantes del lenguaje. En esta articulación entre audiovisual y feminismo como proyecto emancipador considero fundamental reflexionar sobre las prácticas realizativas y las lógicas y dinámicas desarrolladas en los procesos creativos

y de registro documental. En primer lugar, como argumenta De Lauretis, asumiendo la reconfiguración de las formas de representación patriarcal que se consolidan en las imágenes a partir de la construcción de relatos y discursividades que cuestionen y pongan en tensión los roles y estereotipos naturalizados, no solo a través de la denuncia de las diversas opresiones, sino también desde la visibilización de prácticas y discursos emancipatorios, desde aquellas historias que podrían considerarse mínimas si se las observa por medio de la óptica de las grandes revoluciones, pero que en la cotidianeidad de las micropolíticas se configuran como luchas y resistencias que persisten en el tiempo, oponiéndose a la hegemonía del sistema. Historias como las que encarnan las mujeres del Movimiento Campesino de Traslasierras (Córdoba, Argentina) o las de la comunidad de San Francisco Tlalcalcalpan (Estado de México, México), que a través de la organización colectiva han desarrollado diferentes procesos y estrategias de luchas y resistencias que desafían el contrato social impuesto, transformando la desilusión en rebeldía, la apatía en fuerza transformadora y el hacer comunitario en su herramienta de batalla.

45

En segundo lugar es necesario reconocer las estructuras jerárquicas y de poder que sustentan la tradición de las prácticas audiovisuales, heredadas de la concepción productivista y estandarizada de la industria hollywoodense que replica una visión verticalista en la división de roles y toma de decisiones.

Por tanto, para emprender un proceso de despatriarcalización de la producción audiovisual es necesario cuestionar la organización y la distribución del poder en la toma de decisiones, no solo entre quienes conforman el equipo de filmación, sino también en relación con las personas que se convierten en los y las protagonistas de los registros documentales ya que, si bien en las prácticas convencionales existen formas de filmar que permiten un acercamiento sensible a la realidad de las personas —protagonistas— estas siguen siendo producto de una autoría individual (Lunch y Lunch, 2006), donde quienes aparecen frente a la cámara rara vez pueden opinar

sobre cómo serán representados, quedando el poder de enunciación y el conocimiento sobre el dispositivo audiovisual en manos del equipo de realización.

En estas dinámicas la cámara se constituye como un dispositivo de otredad que establece la separación entre quien mira, analiza y construye la narración, y aquellas personas, grupos o comunidades sobre quienes se habla o se cuenta una determinada historia, en donde las lógicas de enunciación convencional encubren una forma de ocupar el lugar del otro y hablar en su nombre (Ruby, 1991).

Por consiguiente, plantear un abordaje crítico y reflexivo de la realización audiovisual —desde una perspectiva feminista— implica proponer y experimentar otras formas de realización y organización que permitan trastocar las dinámicas de producción, circulación y exhibición establecidas en el quehacer documental.



*Rodaje en paraje La Cuchara,
Comunidad San Francisco Tlalcilcalpan, 2019.*



*Asamblea General
Comunidad San Francisco Tlalcilcalpan, 2019.*



*Andrea.
Integrante del Movimiento Campesino de Córdoba, Argentina, 2017.*



*Marcha 8 de Marzo.
Toluca, Estado de México, México, 2020.*

CAPÍTULO 2

Sublevar el ver y el hacer

51

2.1- Contravisualidad feminista

53

Escena 3. Int/mañana.

El sol entra por mi ventana. Sentada frente a la computadora, entre escritura y edición, observo las fotografías de las marchas del 8 de marzo. Millones de mujeres en todo el mundo organizadas, abrazadas, caminando de la mano, con un sentido de hermandad pocas veces visto en la historia de la humanidad. Las fotografías que encuentro son las de las metrópolis mundiales; Buenos Aires, Ciudad de México, Santiago de Chile, Madrid. Las observo detenidamente, muchas mujeres jóvenes, urbanas, con sus rostros pintados con glitter verde y violeta y frases escritas en sus cuerpos, con la convicción y las energías para cambiar este mundo.

El 8 de marzo me encuentra en la ciudad de San Cristóbal de las Casas. Me sumo a la marcha y delante mío caminan grupos de mujeres de comunidades indígenas que luchan por sus territorios y sus derechos. Marchan por la desaparición y los feminicidios de sus hijas, hermanas, madres y amigas. En sus cabezas tienen sombreros o mantas para cubrirse del fuerte sol; no llevan el pañuelo verde del aborto y mucho menos sus cuerpos pintados con brillos o consignas.

Vuelvo a mirar las fotografías que circulan por las redes y no las encuentro. ¿Por qué no están estas mujeres en las imágenes que se difunden en los medios y en las redes sociales? ¿Será que el brillo enceguece y no deja ver más allá? ¿Entrarán estas mujeres en el imaginario que existe acerca del feminismo cuando se piensa que alguien parece o no feminista?

54

Una de las principales cuestiones por las que el feminismo ha luchado históricamente es contra la invisibilidad política a la que fuimos designadas las mujeres dentro del sistema patriarcal. Incluso esta tensión entre visibilidad e invisibilidad es un punto central en los argumentos que sostienen cada una de las diferentes perspectivas feministas; donde los feminismos latinoamericanos, populares y negros pusieron de manifiesto el carácter hegemónico del posicionamiento blanco occidental, que al homogeneizar las experiencias de las mujeres, ha invisibilizado las diversas articulaciones que la matriz de dominación conforma en cada contexto particular.

Por consiguiente, esta puja entre la visibilidad y la invisibilidad debe ser comprendida como una disputa en el reparto de lo sensible que asigna la distribución de lo visible y lo decible (Rancière, 1998).

Desde aquí es que se torna necesario pensar en las imágenes, en cómo se construyen y se posicionan en un lugar de poder, pero además y con principal énfasis, en aquellas imágenes que no están y que se encuentran

ocultas tras el resplandor de lo que se impone ante nuestros ojos simulando ser una verdad absoluta, como expresa Joan Fontcuberta (2016:26) “reflexionar sobre las imágenes que faltan (...) las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas. Y es cierto que desde una perspectiva política se produce una sustracción de aquello vedado a nuestra mirada”. Una sustracción que no solo opera en la determinación de lo no visto, sino también en la configuración de lo invisible como aquello que no está o no existe, desbordando al acto puramente biológico del ver para posicionarse en el campo de la visualidad como acto complejo cultural y políticamente construido (Brea, 2007) en el que se disputan campos discursivos y representaciones de la realidad.

Para Nicholas Mirzoeff (2016) la visualidad se trata de un vieja palabra para un viejo proyecto que, determinado por la cohesión entre el poder y la autoridad, se remonta a las plantaciones esclavistas y sus formas de vigilancia, donde se consolidaron prácticas y procesos históricos, sociales y culturales que establecieron la división entre el dominio de mirar y ser mirado. En este sentido, el autor desarrolla una historia de la visualidad vinculada con el colonialismo y la consolidación de una determinada división mundial del trabajo.

55

Retomando la noción del sistema patriarcal, como estructura que sostiene las bases de la matriz de dominación, es posible pensar no solo en la relación visualidad-colonialidad, sino también en la visualidad-patriarcalidad, posicionando el rol que las tecnologías del género y la articulación interseccional de todas las dimensiones de poder y opresión desarrollan en el conjunto de operaciones de clasificación, separación y estetización que ordenan y organizan las posibilidades del ver, determinando en un sentido amplio qué debe mostrarse y qué no (Mirzoeff, 2016).

Frente a ese ordenamiento de sujetos, objetos, disposiciones y jerarquías en un reparto policial que asigna un lugar específico a cada cosa (Rancière, 1998), Mirzoeff (2016) propone la historia de una contravisualidad basada

en las formas de oposición a esa alianza entre visualidad y poder, posicionando el *derecho a mirar* como una mirada relacional, recíproca y compartida.

En una apuesta por desvincularse del poder y la autoridad, el derecho a mirar es la posibilidad de una reciprocidad en la mirada que supone desordenar los marcos prefijados para reinventar nuevas reglas de inteligibilidad de las imágenes, a partir de la conjunción de una subjetividad y una colectividad política que se despliega desde lo común o lo comunitario.

56 Si como sostiene Sergio Martínez Luna (2012:27) “la contravisualidad dibuja una propuesta de decolonización¹² de la mirada frente a una visualidad que dicta y supervisa el reparto de lo que puede ser dicho, visto y mirado”; la idea de una contravisualidad feminista asume una postura no solo decolonizadora, sino también despatriarcalizadora de las miradas, los actos del ver (Brea, 2005) y a las formas del hacer (Smith, 2006) involucrando los procesos de circulación de las imágenes y las lógicas y dinámicas mediante las cuales se producen.

Lo que expresa esta perspectiva no es solo un ímpetu por denunciar el régimen visual patriarcal sino, más bien, la posibilidad de explorar y construir sublevaciones que rebatan el dominio hegemónico de las representaciones y las prácticas patriarcales, presentándose como la posibilidad de mirar allí donde se nos dice que ya no hay

12 La decolonización emerge de la fundación misma de la modernidad-colonialidad como contrapartida de ese binomio (Mignolo, 2007). Para explicar la genealogía de la decolonización, Mignolo (2007:29) expone el concepto “Giro decolonial” el cual define como “ la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida-otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia”.

nada para ver, expandiendo en un gesto revolucionario el reclamo de comunidades históricamente oprimidas e invisibilizadas (Mirzoeff, 2016).

En estos términos, una contravisualidad feminista permite abrir nuevos espacios de observación y creación que desgarran las lógicas de los entramados patriarcales, subvirtiendo los cánones, tanto en términos de contenidos —quienes están frente a la cámara, de qué forma se posicionan y cómo se narran sus historias— como formales —en contestación a los códigos convencionales del lenguaje audiovisual— pero además, en lo referente a los sistemas de producción y exhibición que atraviesan las praxis realizativas para dar lugar a una reconfiguración simbólica y material capaz de trastocar la distribución de las imágenes, los cuerpos, los espacios y los significados construidos en torno a las mujeres desde la visualidad patriarcal.

La contravisualidad feminista propuesta en el desarrollo de este proyecto es un ejercicio —tanto teórico como práctico— de disenso frente a las normas de lo visible y lo audible y las formas de producción institucionalizadas en la industria audiovisual, donde la contravisualidad no es el resultado, la obra terminada o un efecto para recrear, sino el proceso mismo donde se ponen en juego pragmáticas del ver autónomas y mutuas capaces de habilitar otras narrativas y formas de entender el quehacer documental.

La contravisualidad como proceso implica desplazar el interés por la obra —como punto de llegada— a las lógicas y dinámicas que se desarrollan en la creación y producción, las cuales conciernen las praxis realizativas, pero también los actos reflexivos que se concretan en la ideación.

Tal como lo refiere Mirzoeff la historia de la contravisualidad como práctica contrahegemónica se remonta a los orígenes de la propia visualidad como dominio de autoridad y control.

2.2- El tercer cine: contravisualidad en América Latina

58

En el campo específico del audiovisual y la cinematografía en el contexto latinoamericano surge —en la década de 1960 como un punto de fuga ante las propuestas hegemónicas del primer cine y el entramado elitista que suponía el segundo cine o cine de autor— la propuesta de un tercer cine bajo las premisas de la descolonización cultural y la liberación de los países y sectores sociales oprimidos.

En 1969 los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino publicaron en la revista Tricontinental de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) el manifiesto: “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Solanas y Getino, 1988); el cual, tuvo dos nuevas versiones de forma posterior, la primera publicada en la revista mexicana Cine Club, y la segunda en el libro “Cine, Cultura y Descolonización” (Solanas y Getino, 1973) realizado por el colectivo Cine Liberación.

Las nociones de primer cine, segundo cine y tercer cine, propuestas por Solanas y Getino, se constituyen como categorías que involucran, tanto las dimensiones estéticas y políticas de los films, como sus condiciones de producción y exhibición.

El primer cine hace referencia a las estructuras de los grandes estudios de Hollywood, que junto a la expansión del imperialismo estadounidense, han impuesto sus narrativas, sus técnicas y sus lógicas en las industrias cinematográficas de los países del tercer mundo (Solanas y Getino, 1973).

Por su parte, el segundo cine —también denominado cine de autor— nace como una contrapropuesta a las producciones hollywoodenses “lo cual significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad del autor para expresarse de manera no estandarizada, como apertura o intento de descolonización cultural” (Solanas y Getino, 1973:65). Sin embargo, como exponen los autores, se trata más de una propuesta narrativa estilística —de carácter individualista, elitista y burguesa— que de un verdadero desmontaje de las dinámicas y configuraciones hegemónicas.

59

Por último, el tercer cine se presenta como una apuesta decolonizadora de la producción cinematográfica a partir de la creación de otros lenguajes audiovisuales, el desarrollo de estructuras no hegemónicas de producción y la conformación de nuevos circuitos de difusión y exhibición de las obras que opone:

(...) al cine-industria, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación, un cine de información; al cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para

ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros (Solanas y Getino, 1973:77-78).

De esta forma, el tercer cine puede considerarse como una propuesta contravisual capaz de confrontar las imágenes y los modos de producción dominantes e industrialmente estandarizados para dar lugar a formas alternativas de hacer y pensar el cine que implican, a su vez, nuevas condiciones en la relación con los espectadores por medio de obras abiertas que invitan a la reflexión y a la acción.

60 No obstante, creo fundamental volver a situar la noción de despatriarcalización como eje transversal a cualquier propuesta de contravisualidad puesto que, como sostiene María Lugones (2008), la naturalización de las diferencias de sexos y de las relaciones de género y la omisión de la interseccionalidad de la matriz de dominación en las propuestas y los análisis decoloniales —entre las cuales se ha definido el tercer cine— producen abordajes limitados que no permiten vislumbrar cómo la colonialidad, presente en nuestras sociedades, atraviesa de forma diferencial los cuerpos de las mujeres.

Si bien el tercer cine introdujo una nueva perspectiva en las prácticas cinematográficas del tercer mundo “el fenómeno ha sido de características eminentemente masculinas, siendo las mujeres figuras aún por ser descubiertas” (Flores, 2014:50) tanto en las temáticas de los filmes como en el rol de realizadoras, quienes exceptuando los casos de la cubana Sara Gómez, la venezolana Margot Benacerraf, la argentina Dolly Pussi y la colombiana Marta Rodríguez han tenido escasa intervención en el desarrollo de miradas que pudieran dar cuenta de otras perspectivas o formas de narración, evidenciando el profundo machismo que entrañan los sectores cinematográficos y audiovisuales, en los que aún hoy se sigue luchando por la participación de las mujeres en los equipos de filmación.

2.3- Otras formas posibles en el hacer documental

61

Escena 4. Ext/mañana.

Miro por la ventana del colectivo, el Xinantécatl se descubre imponente entre las nubes que se abren como el telón de un teatro. Saco la libreta de mi mochila y busco las anotaciones de dónde me tengo que bajar: "luego del puente, en el primer retorno, apenas pasas la escuela rosa".

Minerva me espera en la parada, la saludo desde el otro lado de la calle y cruzo a su encuentro.

-Minerva: Llegaste bien, no te perdiste.

Me dice mientras nos abrazamos.

-No, anoté todas las indicaciones que me diste.

Caminamos por una calle de tierra. Algunos perros salen a nuestro encuentro y nos ladran como si estuvieran avisando de la presencia de una extraña.

-Minerva: No hacen nada, esa es de mi hermana y esos dos del vecino de enfrente.

Minerva busca una piedrita y se las arroja.

-Minerva: ¡Shhh! Hasta que te conozcan, ya después ni ladran.

Llegamos a su casa, cruzamos un jardín repleto de plantas y flores e ingresamos a la cocina.

-Minerva: Preparé café con quesadillas de flor de calabaza. ¿Ya las probaste?, así comemos algo antes de filmar.

62

-Sí, me encantan, es de mis comidas preferidas de México.

Nos sentamos en una mesa larga, comemos y Minerva me cuenta su receta para cocinar las flores de calabaza. Luego conversamos sobre lo que vamos a filmar y elegimos los lugares donde van a transcurrir las escenas.

Mientras preparo los equipos Minerva va en busca de sus sombreros. Tiene uno en cada mano, me los muestra.

-Minerva: ¿Cuál está mejor?

-Me gusta más este... pero con el que te sientas más cómoda.

Le señalo el que tiene en su mano derecha.

Sonríe, deja el otro sobre la silla, se acomoda el cabello y se pone su sombrero con ribetes rosas.

Exponer una definición precisa y acabada del audiovisual documental resulta una tarea inasequible, saturada de capas y tonalidades, puesto que su delimitación ha ido cambiando de acuerdo a los tiempos y los contextos, mediando múltiples acuerdos entre la comunidad de practicantes, los textos y los espectadores (Nichols,1997). Desde que John Grierson en 1926 acuñara el término definiéndolo como “tratamiento creativo de la realidad” (Grierson y Hardy, 1979:13) se han desarrollado diversos abordajes conceptuales y propuestas realizativas, situándolo desde diferentes perspectivas y formas de entender su relación con la realidad.

En los siguientes párrafos intentaré abordar una conceptualización del documental –como praxis y como registro– a partir de la confluencia de algunas reflexiones en torno a las experiencias de mis prácticas documentalistas –que también podrían leerse como la intención procesual de este proyecto– con ciertos aportes conceptuales desarrollados en el campo de la teoría cinematográfica.

Desde sus orígenes el documental ha sido definido en oposición a la ficción, diferenciándose en el modo en que ambas estructuras narrativas debían asumir su relación con la verdad y la objetividad¹³. De allí que el documental admitió las exigencias de la representación de la realidad, dada su supuesta capacidad objetiva y representativa, mientras que la ficción se abrió camino en el dominio de la creación y la imaginación.

13 La definición de los conceptos de verdad y objetividad involucran cuestiones de carácter filosófico y ontológico, relacionadas con la realidad y la neutralidad. Las nociones que marcaron el curso de los primeros años del cine documental se encontraban estrechamente vinculadas a los postulados del positivismo, el cual posiciona que la realidad está dada y es plenamente externa a las y los sujetos.

En este contexto, la idea de neutralidad busca eliminar los juicios de valor, posicionando una supuesta imparcialidad ante los hechos. De allí que el documental asumiera la pretensión de retratar la realidad *tal cual es*, eliminando toda posibilidad de interpretación que diera lugar a una intervención valorativa por parte de las y los realizadores.

Sin embargo, partir de la desestabilidad propuesta por los discursos de la posmodernidad y el surgimiento en el campo de la antropología y la sociología¹⁴, de diversas aproximaciones teórico-metodológicas que desplazaron la idea de realidad objetiva hacia una comprensión de la realidad interpretada y construida, se ha experimentado en el ámbito de las ciencias sociales y humanísticas y en las diferentes manifestaciones artísticas una “disminución de la objetividad como una narrativa social convincente” (Renov, 2004:17).

En el terreno específico del audiovisual se dio una redefinición de la relación entre documental, realidad, objetividad-subjetividad y representación. Estos cambios propiciaron un giro en el punto de vista y en la enunciación narrativa abriendo paso, además, a la experimentación formal y estilística:

Tradicionalmente, la palabra “documental” ha sugerido completitud y acabado, conocimiento y datos, explicaciones del mundo social y de sus mecanismos de motivación. Últimamente, sin embargo, el documental ha empezado a sugerir lo incompleto y la ausencia de certeza, recolección e impresión, imágenes de mundos personales y sus respectivas construcciones subjetivas” (Nichols, 1994:1).

64

En este camino, el documental ha dejado de ser considerado como una copia de la realidad y su verdad ficcional ha pasado a ser equiparable a la del resto de las producciones audiovisuales (Niney, 2009) puesto que, en todos los géneros, se asume la premisa de contar una historia que se encuentra mediada por la mirada y la interpretación del equipo de realización, pero además por las convenciones establecidas dentro del lenguaje audiovisual que hacen posible la narración de un relato a partir de imágenes y sonidos. Por consiguiente, un

14 A lo largo de su historia el cine documental ha mantenido una estrecha relación con la sociología y la antropología, implicándose de forma mutua en los desarrollos de cada disciplina.

documental no deja de ser la interpretación que como realizadores hacemos de una determinada realidad, marcada por nuestras ideologías, perspectivas y construcciones que operan en la selección, el ordenamiento y la duración de los contenidos que estructuran el relato audiovisual.

Cada forma de entender el documental implica diferentes enfoques teóricos conceptuales y marcos de referencia, pero también diferentes modos estéticos, narrativos, realizativos e ideológicos que inciden en las puestas de cámara, las estructuras dramáticas, el efecto de construcción de realidad, el ocultamiento o la visibilidad de los elementos profílmicos y del aparato audiovisual, el lugar de enunciación y las dinámicas mediante las cuales se desarrolla el rodaje.

Elegir trabajar con algunos grupos de mujeres y no con otros, filmar determinadas escenas, montar un relato fragmentado y no lineal, aparecer en cámara y realizar algunas micronarraciones desde las experiencias de este proyecto, son solo algunas de las decisiones que dan cuenta de una forma de mirar y concebir el documental, atravesada por una perspectiva feminista que lejos de ser invisibilizada tras una premisa de neutralidad —como sucede en una gran mayoría de películas— pretendo hacerla evidente estableciendo un lugar y una posición de habla.

Por otro lado, es necesario reparar en la influencia que el dispositivo audiovisual puede tener en el accionar y en la vida de las personas que participan de un proyecto y que acceden a ser filmadas; la cámara, el equipo de grabación y nuestra presencia intervienen en el contexto modificando las actividades cotidianas y las configuraciones organizativas. Además, el imaginario construido alrededor del aparato cinematográfico puede sobredimensionar las expectativas en torno a un acto fílmico, generando reacciones en los comportamientos y las actitudes de quienes deben situarse frente a la cámara.

Trabajar considerando estas dimensiones, que por lo general suelen no ser contempladas en los diseños de producción de proyectos que responden a los estándares de la industria audiovisual, conlleva una reorientación de las prácticas documentalistas, dando lugar al fortalecimiento de relaciones sociales que posibilitan el desarrollo de un espacio de lo común.

66 Desde que comencé a vincularme con el oficio de contar historias a partir de imágenes, me sentí profundamente atraída por el registro documental, más allá del formato que tome la producción final —una película documental, experimental o inclusive una docuinstalación— hay algo que se da en el vínculo con las personas que se convierten en los protagonistas de la filmación que no he encontrado en la realización de narraciones ficcionales; son personas que habitan una realidad más allá de mi imaginación y de mi intención de contar una historia, situándome como realizadora ante la posibilidad de sentirme interpelada por todo aquello que desconozco, abriendo tensiones e interrogantes en los lugares que habito y transito con profunda certeza. Personas con las que establecemos vínculos que no se sostienen simplemente en los roles establecidos dentro de un rodaje ni se terminan al cortar la grabación. Son vínculos que persisten a través de las experiencias compartidas, de los aprendizajes que me permiten comprender otras formas de ser y estar en el mundo desde el entendimiento de realidades ajenas y desconocidas, porque “en el proceso de levantar la cabeza y de asumir nuestra ignorancia sobre el mundo del “otro” o de la “otra”, comenzamos a mirarnos en el acto de mirar a otras personas” (Rivera Cusicanqui, 2015:296).

El trabajo con mujeres en lucha por la defensa de sus territorios, sus cuerpos y sus derechos me ha permitido aproximarme a otras realidades y al extenso y profuso universo en el que se desarrollan sus resistencias y sublevaciones, incidiendo incluso en la comprensión de mis propias luchas.

Durante las filmaciones de entrevistas y registros de actividades hemos compartido saberes, experiencias y diálogos; Victoria abrió las puertas de su casa para mostrar cómo se hacen las tortillas de maíz; Myriam, Paola y Adriana elaboraron quesos artesanales; Minerva propuso un recorrido por su huerta de la que extrajo los chilacayotes con los que preparó dulce en una cocina a leña. Para ellas estas tareas forman parte de su cotidianidad, para mí significaron un acercamiento a saberes y costumbres desconocidas.

En su libro “Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental” Jean-Louis Comolli (2007) concibe el involucramiento del realizador o realizadora y su presencia dentro de la narración como un vínculo “cuerpo-palabra-sujeto-experiencia-vida” (Comolli, 2007:48) que permite que la experiencia de filmación se involucre en el cuerpo filmado. Desde este lugar el registro documental es un proceso abierto que se construye a partir de los vínculos con las personas que forman parte del proyecto, permitiéndonos abordar lo social y lo político, pero también lo personal a través del encuentro como forma de construcción de lo común o comunitario. Por tanto, la magnitud del documental no se sostiene en su apego a la representación sino en la multiplicidad de posibilidades que ofrece para trabajar con el flujo de la realidad (Català y Cerdán, 2008).

En este sentido, al ser abordado como un proceso y no como una obra acabada, la estructura narrativa y los relatos van construyéndose en el devenir de cada experiencia fílmica, proyectándose como la imagen de un encuentro imposible de prever en un guión construido con antelación. Estoy ahí, vinculándome con esas personas que han aceptado ser filmadas, que me esperan en la parada del colectivo cuando llego a su comunidad, que me piden ver las imágenes que voy registrando y me preparan una bolsita con tamales para el regreso.

La noción de documental que intento proponer no necesariamente implica la producción de narraciones en primera persona, donde la trama se estructura a partir de la plena experiencia de quien filma y relata. Se trata

más bien de abrirnos a las posibilidades del diálogo visual y sonoro que surge en el encuentro con las otras personas, lo que conlleva un importante distanciamiento de los postulados del documental clásico¹⁵.

Desde esta perspectiva, el documental no solo se entiende como forma de pensamiento o conocimiento, sino también como expresión de sentimientos, deseos y utopías que pueden significarse a través del registro del proceso creativo y la representación del desarrollo “factual e intelectual que completa el documental” (Bruzzi, 2006:196).

Dar lugar a la integración de las dimensiones personales y emotivas suscita la creación de relatos que asumen —a través de la enunciación encarnada— un significativo compromiso político e ideológico con lo que se está expresando, ofreciendo a su vez mayor flexibilidad estética y discursiva.

68

El documentalista valenciano Miguel Ángel Baixauli (s.f.) propone el concepto de cine procesual, el cual une los procesos fílmicos con otros procesos sociales y de conocimiento. El objetivo principal de este tipo de producciones no es la obtención de una obra-película entendida desde una concepción clásica, se trata de una propuesta que busca articular el acto fílmico y la importancia de las relaciones sociales en la producción audiovisual, focalizando el trabajo creativo en las estrategias y dinámicas desarrolladas en la ejecución del proceso.

El cine procesual plantea un cuestionamiento a los modos convencionales de hacer audiovisual, “en tanto que dispositivo incorporado de escritura, de pensamiento y de expresión” (Baixauli, s.f.) que permite la integración de las dimensiones emotivas y cognositivas que surgen en el desarrollo del propio proceso social-creativo.

15 El documental clásico establece un sistema de convenciones semióticas, técnicas y estéticas que persiguen la construcción de la ilusión de realidad, ocultando la naturaleza del relato audiovisual mediante la utilización del montaje en continuidad y el encubrimiento de los elementos profílmicos y las huellas de enunciación. El mismo responde, como he desarrollado al inicio de este apartado, a los conceptos de verdad, objetividad y registro de la realidad.

De este modo, la creación audiovisual se integra en el devenir reflexivo, las estrategias de producción contribuyen a la significación de la obra y las relaciones sociales constituyen el eje articulador de las dinámicas realizativas; posibilitando la expresión de los vínculos que se tejen durante los rodajes mediante narrativas metafílmicas que permiten compartir diversos aspectos de la creación audiovisual.

Los registros documentales que conforman el presente trabajo fueron realizados con diferentes grupos de mujeres en México, Argentina y Bolivia. La experiencia en Argentina fue anterior al inicio de este proyecto, no obstante, consideré incluirlos porque de allí surgieron las primeras reflexiones que se concretaron en el proceso.

La filmación con las mujeres del Movimiento Campesino de Córdoba se desarrolló en la comunidad de La Cortadera en el Valle de Traslasierras en el año 2017. Por aquel entonces ya venía trabajando con la idea de generar otras lógicas y dinámicas de producción, por lo que implementamos una estructura horizontal en la organización del equipo, asumiendo en conjunto las decisiones técnicas y realizativas, involucrando además a las mujeres que iban a ser retratadas. Myriam, Adriana y Paola dispusieron cómo querían ser filmadas proponiendo las escenas y las acciones. Durante 3 jornadas nos recibieron en sus casas y a través del rodaje compartimos sus actividades cotidianas. Sus relatos e historias incentivaron mi interés en el registro documental con mujeres en lucha por la defensa de sus territorios, sus cuerpos y sus derechos.

En el año 2018 arribé a México y a pocas semanas de mi llegada a la ciudad de Toluca me vinculé con una agrupación feminista con la que organizamos la marcha del Día Internacional de la Mujer; a partir de allí comencé a registrar diversas actividades, intervenciones, encuentros y reuniones en las que además participé desde mi activismo político. En estos espacios la cámara es una extensión de mi cuerpo que media en mi vinculación con el entorno y las personas, donde el acto de filmar se vuelve una forma de participación de las dinámicas colectivas.

En febrero de 2019 conocí la lucha de la comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan en el plantón que desde hacía varias semanas mantenían en la Plaza central de Toluca a la espera de ser recibidos y recibidas por el gobernador del Estado de México. Era un domingo por la tarde, había unas 30 personas de la localidad, a las que nos sumamos con varias compañeras feministas para conocer sus reclamos y su lucha. Leticia tomó el micrófono y comenzó a contar los despojos territoriales que habían sufrido en reiteradas ocasiones hasta la división del pueblo por los municipios de Zinacantepec y Almoloya de Juárez. Saqué mi cámara y antes de empezar a filmar consulté si podía hacer un registro, me dijeron que sin problemas, mientras Leticia seguía su relato Minerva nos ofreció agua y café de olla. Luego pintamos unas mantas y grabamos una invitación para la marcha del 8 de marzo, a la cual, se sumarían las integrantes de la comunidad.

70

En esas horas compartidas me llamó la atención el rol de las mujeres dentro del movimiento que denominan “Juan Corrales” en honor a un revolucionario local que participó en la revolución mexicana.

Cuando estábamos por concluir las actividades, Mercedes y Leticia me pidieron si podía enviarles las imágenes que había filmado para compartirlas en sus redes y me invitaron a participar en una marcha que realizarían la siguiente semana; nos intercambiamos nuestros números telefónicos y facebook para seguir en contacto. Días después llegué al lugar de encuentro y varias mujeres expresaron su sorpresa porque no esperaban verme ahí. Les compartí mi interés en registrar las actividades que hacían, centrando principalmente la atención en la lucha de ellas y sus roles dentro del movimiento.

Luego de una larga caminata llegamos a la Legislatura local, Leticia tomó el micrófono entonando algunas consignas, Cecilia preparó los papeles para presentar ante el Órgano legislativo; Mercedes, Victoria, Minerva e Irene bajaron de una camioneta unas ollas grandes con comida y dispusieron el almuerzo para todos y todas las

presentes. Ellas se estaban encargando de las tareas de sostenimiento de la vida —a las cuales fuimos designadas las mujeres en la división patriarcal de los espacios— en un ámbito público y comunitario, pero también de las actividades organizativas, representativas y logísticas del evento, desterritorializando —tal vez sin proponérselo— la división patriarcal entre lo público y lo privado.

En su libro “El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado” Friedrich Engels (2006) explica cómo, con el desarrollo de la propiedad privada y la acumulación de los medios de producción por parte de los hombres, se configuró una separación desigual de los espacios en función de los géneros que se acentuó más tarde con las leyes de sucesión patrilineales que impusieron la filiación hereditaria masculina. Esta división espacio-género ha sustentado por siglos las bases del sistema patriarcal, delimitando el espacio público (político) como propio de los hombres y el espacio privado (doméstico) como propio de las mujeres.

Frente a ello, el desarrollo de una propuesta audiovisual feminista debe abordar formas de representación que provoquen una ruptura de dicha división y contraposición, a través de la visibilización de lógicas relacionales que den cuenta de la convivencia y yuxtaposición de ambos espacios por fuera de las separaciones binarias de género.

Siguiendo esta premisa, los registros documentales se desarrollaron, por un lado, en espacios públicos con la filmación de marchas, manifestaciones y eventos comunitarios, y por otro, en espacios privados mediante la grabación de entrevistas y escenas vinculadas a las tareas diarias que desarrollan las mujeres en sus hogares y trabajos. Ambos espacios forman parte de la vida cotidiana, entretejiendo la complejidad de los campos de lucha donde se desarrollan sus sublevaciones y resistencias.

En el mes de septiembre de 2019 viajé a la ciudad de La Paz, Bolivia, para realizar una movilidad de investigación cuyo objetivo —además del cursado de dos módulos en la Maestría en Estudios Feministas de la Universidad Mayor de

San Andrés— era filmar relatos y entrevistas con integrantes del movimiento feminista comunitario de Bolivia. En palabras de Adriana Guzmán (2015:1) —feminista comunitaria aymara— “El feminismo comunitario fue parido en Bolivia dentro del proceso de cambio llevado adelante por un pueblo que quiere vivir con dignidad, un pueblo que está cuestionando al sistema patriarcal, capitalista, neoliberal, colonial, transnacional, un pueblo comprometido con la despatriarcalización, la descolonización y la autonomía”. Y añade que no se puede seguir asumiendo una visión reduccionista que entiende al feminismo como sinónimo de equidad de género o de igualdad, cuando los pueblos de América Latina y el Caribe luchan por otra forma de vivir, “esto implica, entonces, superar la visión de gueto, de superioridad, de lucha feminista desarticulada de la lucha de los pueblos. Sólo en la lucha con nuestros pueblos podemos aportar a visibilizar al patriarcado como el sistema de opresiones” (Guzmán, 2015:2).

72

Mi estadía coincidió con la crisis política previa a las elecciones presidenciales y el posterior golpe de Estado al gobierno de Evo Morales. Fueron días de mucha tensión, militares y policías se desplegaron en las calles de varias ciudades de Bolivia. En La Paz y El Alto¹⁶ se congregaron la mayoría de las marchas, bloqueos y represiones. Las mujeres con las que esperaba encontrarme para las filmaciones debieron esconderse por la persecución del nuevo gobierno, quien además acusó a periodistas y trabajadores y trabajadoras de prensa de sedición. Salir con la cámara se convirtió en un riesgo que ponía en peligro la propia vida. Con mucha precaución algunas agrupaciones feministas organizaron actividades para visibilizar lo que estaba sucediendo.

16 La Paz y El Alto son municipios colindantes que conforman el Área Metropolitana de La Paz. Con 14 distritos El Alto congrega una mayoría de población aymara. Por su parte, La Paz es la Sede de Gobierno y Capital Administrativa de Bolivia.

Ante la imposibilidad de filmar las entrevistas que tenía planificadas, decidí enfocarme en el contexto y en las intervenciones convocadas por grupos de mujeres y feministas. Con Violeta, una compañera documentalista argentina que se encontraba residiendo en La Paz, acordamos acompañarnos para grabar estas actividades y algunas de las marchas que estaban sucediendo.

No filmé todo lo que hubiera querido, sentí mucho miedo y con el paso de los días y la agudización de la intervención militar y policial decidí guardar la cámara. Fue una experiencia que me enfrentó a las contradicciones y a los interrogantes del trabajo documentalista. Por un lado, el imperativo del registro atravesado por las implicaciones de la visibilidad de una situación determinada, y por otro, la necesidad de resguardo y protección.

No obstante, creo que las grabaciones que pude realizar encuentran coherencia en el abordaje del documental como proceso, que da cuenta de los vínculos y la importancia de los contextos en los que se desarrolla cada acto de filmación, en donde los sentimientos y las emociones resultan imposibles de separar de las imágenes que creamos y los relatos que construimos.

2.3.1- El registro documental como contravisualidad feminista

74

En este contexto, abordar el registro documental y la creación de una docuinstalación como un proceso de contravisualidad feminista implica reflexionar en torno a las tácticas, estrategias y relaciones a partir de las cuales se asume la narración de experiencias compartidas, poniendo en juego formas de producción —antipatriarcales y anticolonialistas— que involucran dinámicas horizontales y participativas entre los y las integrantes del proyecto, la injerencia de la cámara y las y los espectadores.

Durante la producción de los registros documentales realizados con la comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan se fueron desarrollando diferentes estrategias y dinámicas de contravisualidad feminista sustentadas en el derecho a mirar, en la reciprocidad de las relaciones, la puesta en común de objetivos, la resignificación de los lugares de lucha de las mujeres y la horizontalidad en la toma de decisiones.

Uno de los aspectos principales a ser considerado es la relación entre el realizador o realizadora y los y las participantes de una producción audiovisual documental ya que, tal como lo han expuesto diversos autores y

autoras (Nash, 2011; Nichols, 1997) se trata de una relación desigual en términos de poder, basada fundamentalmente en la dispar posibilidad de acceso a los medios de producción y a los diferentes niveles de intervención en torno a las decisiones dentro de una producción.

Con respecto al primer punto, la disposición de los medios de producción, la posibilidad de desplazar las figuras de el o la directora a roles que asuman instancias facilitadoras, puede favorecer el desarrollo de dinámicas compensatorias ante la desigualdad de acceso, poniendo a disposición los equipos con los que se cuenta, pero también resignificando aquellos que posee cada comunidad —o grupo— a través del uso de dispositivos móviles, cámaras compactas y redes sociales.

En relación a ello, en febrero del 2020 comenzamos un taller de fotografía y video¹⁷ en la delegación de San Francisco Tlalcalcalpan que estuvo dirigido a las mujeres de la comunidad. En las clases trabajamos cuestiones estéticas y técnicas, enfatizando la práctica en el manejo de los dispositivos que cada una tenía, además de la realización de actividades con mis cámaras y equipos de filmación.

Cada encuentro se constituyó como un lugar para compartir experiencias y saberes desde los conocimientos que cada una posee. Las dinámicas se establecieron desde el diálogo abierto y pluridireccional para procurar la participación de todas las asistentes.

La propuesta del taller surgió, por un lado, ante la inquietud de varias mujeres del movimiento, quienes en reiteradas oportunidades, mientras hacían los registros audiovisuales y las transmisiones en vivo de eventos, marchas y asambleas, se acercaron con dudas sobre el manejo de sus cámaras y la difusión de las fotografías

17 Debido a las medidas de sana distancia derivadas de las políticas contra la propagación del Covid-19, en el mes de abril debimos suspender el taller, no obstante, el espacio sigue abierto para retomar las clases cuando podamos retornar a actividades presenciales.

y los videos en las redes sociales, pero además ante mi intención de generar, dentro del proyecto audiovisual, acciones contributivas basadas en la idea de reciprocidad e intercambio justo.

Por otro lado, teniendo en cuenta las desigualdades en la toma de decisiones generadas en las estructuras jerárquicas de producción, considero oportuno reflexionar sobre la organización de los roles y el desarrollo de prácticas participativas y horizontales.

Tal como lo expusieron los representantes del tercer cine (Solanas y Getino, 1973) en la tradición cinematográfica instaurada por las producciones hollywoodenses e incluso en las propuestas del cine de autor, el lugar de la directora o el director adquiere un alto grado de control sobre los procesos creativos y los modos de representación, ejerciendo una posición de poder con respecto a las personas que se constituyen como protagonistas de un filme.

76

Como contrapartida, a partir de la década de 1960 con el mencionado tercer cine —y en años más recientes con las propuestas del *cine comunitario*, *el cine con vecinos* y *el cine sin autor*, entre otros— comenzaron a surgir nuevas configuraciones tendientes a la implementación de lógicas participativas y horizontales. Al respecto Gerardo Tudurí (2017), referente del cine sin autor, explica que estas producciones nacen al preguntarse sobre las relaciones humanas y productivas que se entablan en un rodaje, rompiendo con “el contrato autoritario de la cultura, donde hay un artista, autor, director, poseedor autorizado de las decisiones” (Tudurí, 2017:398). En definitiva, se trata de ensayar nuevas reconfiguraciones de los roles asignados en una producción, dando lugar a la intervención de todas las personas que integran un equipo de filmación.

A partir de las propuestas referidas y de la noción de comunidad desarrollada en el capítulo 1, los registros documentales realizados durante este proyecto buscaron la intervención y el involucramiento de las

participantes en las decisiones concernientes a la creación de los relatos y los modos de representación audiovisual, poniendo en marcha una práctica artística que se sustenta en el trabajo colectivo y colaborativo.

En ese sentido, las mujeres que se involucraron en el desarrollo de esta producción asumieron un rol activo en el proceso de creación, subvirtiendo los lugares de enunciación, no solo mediante la participación dialógica en las decisiones de cómo querían ser retratadas frente a mi cámara, sino también desde la utilización de dispositivos de captura con los que registraron nuestros encuentros.

De esta práctica se desprenden tres aspectos que considero de vital importancia para el desarrollo de una contravisualidad feminista. En primer lugar los efectos de un registro compartido que al desplazar la mirada unidireccional e intrusa hacia una construida desde la colectividad y el consenso, habilita los tránsitos y el surgimiento de otras formas de ver que se yuxtaponen a través de diversas capas de significado, generando además una atenuación de las facultades de poder y autoridad inscriptas en el rol de dirección, mediante la descentralización de las decisiones y la heterogeneidad de las imágenes.

Por otro lado, la cuestión de la autorepresentación como ruptura con un orden visual patriarcal que posibilita la emergencia de nuevas imágenes y subjetividades construidas desde nuestras inquietudes y realidades, lo cual, teniendo en cuenta la habitual configuración machista y misógina de las mujeres en la pantalla, genera una desorganización de los acuerdos de la representación hegemónica.

Finalmente, en estrecha relación con lo anterior, la significación de mi participación en la narración de *Sublevadas* mediante la inclusión de las imágenes que ellas filmaron y la creación de microhistorias sobre el proceso de creación de este proyecto permiten evidenciar el carácter construido del relato pero, además, generar una autorepresentación que me sitúa como realizadora en un lugar de enunciación y de habla, donde

el nosotras —entendido desde la diversidad y la pluralidad— integra una apuesta social y existencial que se plasma en la imágenes.

De este modo, la contravisualidad feminista se despliega a lo largo de todo el proceso reflexivo-productivo para dar lugar a formas de hacer y formas de ver heterogéneas y diversas que buscan romper con la tiranía de las representaciones institucionalizadas socialmente.

El proceso de contravisualidad feminista desarrollado en este proyecto es solo una posibilidad entre muchas otras que fue conformándose en el devenir de las experiencias situadas en contextos particulares, donde se generaron dinámicas y estrategias que necesitan ser repensadas y actualizadas en relación a las singularidades de cada proyecto y de cada grupo de trabajo para no caer en las trampas de recetas que se repiten hasta su hegemonización.

78

Por otro lado —si pensamos la contravisualidad feminista como el proceso mismo mediante el cual se crean propuestas escópicas decolonizadoras y despatriarcalizadoras— es necesario considerar sus implicaciones en cada una de las fases y actividades que tienen lugar en el desarrollo de un proyecto audiovisual desde su origen con la generación de las primeras ideas hasta las formas de relación con las y los espectadores, contemplando el diseño de las políticas y poéticas que sustentan las decisiones en torno a la exhibición y la difusión.



*Marcha en la ciudad de Toluca,
Comunidad de San Francisco Tlalcilalcalpan, 2019.*



*Intervención de agrupaciones feministas
contra el golpe de Estado, La Paz, Bolivia, 2019.*



*Taller de fotografía y video,
San Francisco Tlalcilalcalpan, Estado de México, México, 2020.*



*Taller de fotografía y video,
San Francisco Tlalcilcalpan, Estado de México, México, 2020.*

2.3.2- Lo político en el audiovisual feminista

83

Cine de mujeres, cine feminista, estética femenina, mirada de mujer y cine hecho por mujeres son algunos de los términos utilizados como sinónimos con los que se ha tratado de definir un vasto universo de producciones donde confluyen y se confunden el sexo, el género y la idea de un posicionamiento político que muchas veces se lee desde el binarismo patriarcal. No obstante, atendiendo a las singularidades de cada término, es posible diferenciar las implicaciones que conlleva un cine feminista respecto a los demás.

Las nociones que intentan situar las obras producidas por mujeres en un espacio delimitado por una sensibilidad o inclinación estética, vinculada a una supuesta conciencia femenina, se encuentran atravesadas por un determinismo generizado que anuda los sexos y los géneros bajo una perspectiva esencialista y binaria. Para Nelly Richard (2008) la idea de una forma de narración propia de las mujeres lleva implícita una concepción lineal y homogénea donde existe una correspondencia entre la función anatómica: ser mujer y

el rol simbólico: lo femenino¹⁸. En este mismo sentido, la cineasta argentina Albertina Carri (Miranda, 2006:35) sostiene que “lo femenino y lo masculino es una cuestión cultural, yo no diría que hay una mirada femenina en películas dirigidas por mujeres. Hay películas dirigidas por hombres que son muy femeninas y viceversa”.

Reivindicar lo femenino como aquello que determina la mirada de las mujeres sin desnaturalizar los valores culturales, sociales, políticos y económicos que subyacen a la determinación de la feminidad y la masculinidad en cada sociedad es aceptar las definiciones que la cultura patriarcal ha establecido como conductas y representaciones para cada género.

De esta forma, la idea de una posible mirada de mujer o femenina es consustancial con la concepción de la diferencia sexual como oposición entre el hombre y la mujer, ambos considerados universales y homogéneos, lo cual hace imposible la diferencia incluso dentro de las mismas mujeres, invalidando la variedad de expresiones y visiones múltiples que surgen de trasfondos étnicos, culturales y de clases diferentes (Arreaza, 2008).

Pero además, lo que llama la atención y ha sido expresado por muchas directoras cinematográficas y audiovisuales es el hecho de que “nadie emplea el término de “película de hombres” para hablar del trabajo de sus colegas masculinos” (García, 2007:65) lo cual expresa, por un lado, el predominio dentro de la industria de los filmes hechos por hombres y, por otro, la naturalización de un tipo de mirada que se plantea como universal y normalizada.

Como señala Nelly Richard (1994) la firma sexuada de una obra no es condición inherente para un ejercicio crítico y problematizador de las representaciones hegemónicas; no basta con que una artista, escritora, cineasta

18 Si bien la autora en su libro “Feminismo, género y diferencia” se refiere específicamente a formas de escritura literaria, sus aportes resultan pertinentes para pensar las diferencias entre cine femenino, cine de mujer y cine feminista.

o realizadora audiovisual sea mujer para que su obra adquiriera un carácter cuestionador de las estructuras patriarcales y de las relaciones de poder:

Tal como ‘ser mujer’ no garantiza por naturaleza el ejercicio crítico de una feminidad necesariamente cuestionadora de la masculinidad hegemónica (ni de sus parámetros culturales dominantes), ‘ser hombre’ no condena al sujeto autor a ser fatalmente partidario de las codificaciones de poder de la cultura oficial ni a reproducir automáticamente sus mecanismos (Richard, 1994:131).

Por consiguiente, las singularidades de una creación feminista no se definen en la adscripción a un cuerpo sexuado o a una sensibilidad femenina, como sí lo es a un posicionamiento político y crítico frente a los determinismos biológicos, a las construcciones culturales patriarcales, a las formas de representación hegemónicas y a las estructuras de poder jerárquicas y opresivas.

En este sentido, el carácter político del audiovisual feminista no se encuentra regido por una explícita actitud de denuncia vinculada a un tipo de contenido o temática que aborda la política en el sentido restringido del aparato burocrático de los gobiernos y los partidos políticos, se trata, más de bien, de una voluntad de disenso que posibilita nuevas representaciones donde la política se entiende en el sentido que Rancière le confiere al término como aquellas irrupciones que reconfiguran el reparto de lo sensible, alterando el orden policial que determina la disposición simbólica de las funciones y los lugares de las y los sujetos (Rancière, 2005). De esta forma, “la política es la que desplaza un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso ahí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 1996:45).

Y como sostiene Judith Butler (2017) las reivindicaciones y los cambios en la distribución de los lugares asignados se hacen posibles por la presencia y la actuación de aquellos cuerpos que se resisten al orden impuesto, y

que tomando la decisión de participar en el espacio público a través de la organización conjunta y colectiva, posibilitan la emergencia de nuevos sujetos y sujetas de enunciación que se hacen visibles apelando a su capacidad de hacer y decir.

De esta manera, el audiovisual feminista es político en la medida en que participa —a través de sus apuestas temáticas, estéticas y realizativas— en la distribución de lo sensible por medio de la generación de nuevas configuraciones simbólicas y materiales que hacen posible otros modos de lo perceptible, lo decible y lo visible.,posicionándose más allá de los cuerpos sexuados de la enunciación y la realización, e incluso de la narración de relatos que abordan esencialmente la historia o las prácticas de grupos feministas para situarse en su carácter cuestionador del orden instituido, interpelando las formas de representación y las estructuras que “determinan las posibilidades de ser, de ver y de decir” (Rancière, 2011: 62).

2.3.3- Situar la cámara y nuestra experiencia

El término experiencia ha estado presente en la historia de la filosofía, la ciencia, el arte y el conocimiento en general, siendo abordado como experimento, como experiencia estética, como vivencia, como pérdida o imposibilidad, como lugar encarnado y como adquisición de conocimiento entre muchas otras significaciones y apuestas teóricas. Martín Jay (2009) explica que la dimensión de su complejidad se encuentra en sus múltiples enfoques con significados esencialmente diversos, e incluso, muchos de ellos contradictorios, derivados de la variedad de orígenes etimológicos, pero además de la disparidad de disciplinas que han intentado dar cuenta de su naturaleza.

En su texto “La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva” Jay (2003) plantea una paradoja a la que se enfrenta la definición de experiencia en la que confluyen las nociones de vivencia y de lenguaje. Por un lado, la concepción más común de la experiencia alude a la idea de vivencia como aquello que excede a los conceptos y al propio lenguaje “que de tan inefable e individual no puede ser referido en términos meramente comunicativos”

(Jay, 2003:10), siendo el sujeto o la sujeta que la ha experimentado la única que realmente sabe en qué consiste su experiencia. Sin embargo, después de lo que se dio a llamar el “giro lingüístico”¹⁹ apareció un planteo completamente opuesto, dado que nada significativo tiene lugar por fuera del lenguaje, ningún término puede ser ajeno a la fuerza de su determinación, de modo que la experiencia siempre se encuentra mediada y es producto del sistema discursivo (Jay, 2003).

Frente a estas dos posturas, el autor plantea un punto de intersección entre el lenguaje y la subjetividad, teniendo en cuenta que “la palabra experiencia es a la vez un concepto lingüístico colectivo, un significante que refiere a una clase de significados que comparten algo en común y un recordatorio de que tales conceptos siempre dejan un excedente que escapa a su dominio homogenizador” (Jay, 2003:10).

88

La experiencia tendría entonces una doble naturaleza: es a la vez interioridad y exterioridad, vinculada a un contexto social cultural compartido donde se sitúa la individualidad de cada persona. En este sentido, Teresa de Lauretis (1992) detalla que la experiencia debe ser entendida como un proceso mediante el cual se construye la subjetividad de todas y todos los seres sociales. A través de este proceso cada individuo o individuo es implicada en la realidad social, percibiendo y aprehendiendo como algo subjetivo las relaciones materiales, económicas, interpersonales e históricas.

Por su parte, a partir de la década de 1970 las diversas teorías feministas han bregado por la recuperación de la experiencia como dimensión política, para dar cuenta de todo aquello que la ciencia neutral excluía de los márgenes de análisis y de los campos de estudio.

¹⁹ Según Richard Rorty (1998) el lenguaje no es un medio de conocimiento del mundo, es un agente constructor del mundo. Desde esta perspectiva el “giro lingüístico” plantea la importancia del lenguaje en los procesos de conocimiento.

Así, la experiencia fue convocada como forma de abordaje de las diversas relaciones de dominio y opresión a partir de la emergencia de epistemologías de la localización y del posicionamiento situado:

en las que, la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza (Haraway, 1995:335).

El concepto de experiencia —abordado desde la perspectiva epistemológica del feminismo— propone formas de conocimiento parciales y situadas, mediadas por las dimensiones políticas, sociales y culturales que adscriben a un tiempo y a un espacio determinado, impugnando la pretensión universalista y neutral de la razón masculina, pero además este reposicionamiento de la experiencia inscribe a las y los sujetos dentro de los contextos sociales específicos donde se juegan las significaciones y las legitimaciones de los lugares de habla y de escucha de manera que, la defensa política de la categoría experiencia, designa la relación de contexto y de situación a partir de la cual se abordan formas locales de producción desde las teorías y las prácticas (Richard, 1996).

89

Al desplazar estas propuestas al campo de la realización audiovisual documental es posible, por un lado, pensar en y desde los contextos —materiales y simbólicos— específicos donde se desarrolla cada proceso de producción, y por otro, asumir los lugares encarnados de enunciación —que aquí implican el habla pero también la mirada— en los que se entrelazan las subjetividades de todas y todos los que participamos de un proyecto con las relaciones sociales, políticas, materiales y simbólicas que cobran sentido a través de las narraciones compartidas y de la creación de contravisualidades parciales y encarnadas, que se expresan a través de relatos situados en los contextos de luchas de cada una de las mujeres que nos vinculamos en este entramado.

Reconocer nuestros lugares de habla y de mirada y hacerlos evidentes dentro de las tramas narrativas conlleva responsabilidades éticas, políticas y estéticas. En primer lugar representa una toma de posición, un hacernos cargo de lo que se dice y cómo se dice, asumiendo nuestros compromisos en la construcción de un discurso que no es la realidad misma, sino el efecto de la presencia del dispositivo audiovisual y de un recorte y un encuadre que delimita la perspectiva de la narración. Posteriormente significa también una ruptura con el aparato cinematográfico clásico, que en la creación de la ilusión de realidad, ha invisibilizado y ocultado todas las marcas de enunciación y las huellas de los procedimientos que hacen posible una creación audiovisual, lo cual, lejos de ser un objetivo estético, esconde las lógicas coercitivas de la imagen en movimiento al decirle al espectador: “ésta es la realidad, aquí no hay nada más”. Por el contrario, cuando irrumpimos visual y/o sonoramente haciéndonos presentes en la narrativa, nos alejamos de la voz invisible, anónima y omnipresente que ostenta autoridad y poder de enunciación para situarnos como individuos e individuos históricas y sociales, con intereses, deseos, intenciones y propósitos que se trasladan de forma deliberada a las narraciones compartidas.

90

Por otro lado, en la experiencia —en relación con lo situado y lo encarnado— intervienen también las emociones, las decisiones personales y colectivas, así como las formas de vivir una condición y una situación de género (Castañeda, 2008), haciendo inminente la revalorización del cuerpo y la emocionalidad como dimensiones indisolubles en los procesos cognoscentes de generación de sentido, produciendo un quiebre con las concepciones patriarcales que oponen la razón y el conocimiento al cuerpo y los sentimientos:

La mujer se ha identificado con su cuerpo más que el hombre-varón con el suyo. El hombre-varón ha intentado distinguirse de su propio cuerpo para reducirse a forma, a razón pura, desincorporada.

La tradicional tendencia platónico-cristiana de reducir el ser humano a espíritu, a sustancia

inteligible separada del mundo sensible y material, y menospreciar al cuerpo, reduciéndolo a simple instrumento del alma, es significativamente varonil y machista (Pérez Estévez, 2008:17).

La revalorización del cuerpo ocupa entonces un papel central dentro de la teoría feminista para reconocer la dimensión encarnada —corporeizada— de los lugares enunciativos y de las condiciones de producción, pero además en la resignificación histórica de las mujeres como agentes productoras de conocimientos, capaces de abordar la complejidad social mediante la articulación de las dimensiones racionales, emocionales y sensibles.

A través de la categoría cuerpo-territorio las feministas comunitarias (Cabnal, 2010; Paredes y Guzmán, 2014) sostienen que la defensa del cuerpo, como lugar vivo e histórico que alude a una interpretación cosmogónica y política (Cruz Hernández, 2016), es inseparable de la defensa del territorio como espacio donde se desarrollan las decisiones y relaciones que configuran los entramados sociales y políticos de defensa o sumisión de la vida.

En su libro “Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea”, Judith Butler (2017) plantea que, cuando los cuerpos irrumpen en las calles y en las plazas, reunidos para expresar indignación y representar su existencia plural, se ponen en juego las demandas por el reconocimiento y la reivindicación de una vida corporeizada digna, pero también el reclamo de los espacios como espacios públicos, posibles de ser intervenidos por la performatividad de los cuerpos que exponen su derecho a ser vistos y tomados en cuenta.

Cuando las calles se llenan de nosotras en las marchas del *8 de marzo*, del *Ni una menos*, en contra de un gobierno represor o en reclamo por la defensa de los territorios, nuestros cuerpos reclaman una visibilidad,

dicen “aquí estamos y queremos que dejen de matarnos, torurarnos, desaparecernos, violarnos y saquearnos”. En estos actos ingresamos en la disputa por la repartición de lo sensible, por hacer oír nuestros reclamos, no solo en la esfera pública, sino también en la privada, porque como sostiene Butler (2017), cuando nuestros cuerpos se desplazan producen una reconfiguración en la delimitación patriarcal de los espacios y la línea divisoria que los separa se diluye, dando paso a una política que se despliega en la refuncionalización tanto de lo público como de lo privado.

En estos contextos, involucrada con mi cámara en acciones colectivas y compartidas, el registro documental adquiere una dimensión activa en la que la emocionalidad y la afección se articulan con el hecho político, de forma tal que las imágenes registradas son el efecto de un cuerpo presente que camina, marcha, grita y filma.



*Marcha 8 de Marzo,
Toluca, Estado de México, México, 2020.*



*Encuentro de Pueblos Indígenas
Comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan, 2019.*



*Marcha 8 de Marzo.
Toluca, Estado de México, México, 2019.*



*Marcha 8 de Marzo.
Toluca, Estado de México, México, 2020.*

CAPÍTULO 3

Docuinstalación

97

3.1- Docuinstalación intermedial

Escena 5. Ext/mañana.

99

Camino por las calles de la comunidad. En una mano llevo una bolsa de cartón con los paspartú y las fotos, en la otra el trípode y en la espalda la mochila con los equipos de filmación.

Es temprano, algunos negocios recién están abriendo, en la Plaza los puesteros acomodan sus productos. Del otro lado algunas personas están armando la carpa para la asamblea y acomodando el escenario. Leticia camina de aquí para allá organizado las tareas, Minerva acomoda las hileras de sillas, nos saludamos con un fuerte abrazo.

-Leticia: ¡Qué bueno que ya llegaste! ¿Desayunaste?

-Minerva: Vamos a la delegación, ahí está todo preparado para el desayuno.

-¿Ustedes van para allá? Traje las fotos.

-Minerva: Sí, sí, vamos... ahorita las colgamos.

-Leticia: Yo me quedo a acomodar una cositas más, coman algo y luego armamos la muestra, ahí Hugo está conectando el proyector.

Caminamos hasta la delegación. En uno de los salones armaron una cocina donde Reyna, Victoria, Miguel y Juan sirven el desayuno.

-Reyna: Qué gusto que nos acompañes, ya todos queremos ver las fotos y los videos. ¿Qué quieres? ¿Un tamalito, un pancito, atolito?

-Ahí traje todo, en un ratito vamos a armar. Un atole está bien, ¡gracias! Busco las fotos y se las doy, se agrupan para verlas. Se buscan en las imágenes.

-Victoria: En esa estoy yo, pásamela.
Mira la foto y sonríe.

-Miguel: ¿Y cómo podemos tenerlas?

-Reyna: Si son para nosotros ¿no es cierto?

Me mira.

-¡Sí! Ahora las vamos a exponer y después se las pueden llevar.

-Victoria: Las que son grupales son para que se queden acá en la delegación.

-Minerva: Las podemos colgar del lado de la iglesia.

-Reyna: Pues algunas también las podemos poner adelante, en el escenario.

-Sí, está bueno. Traje la computadora para los videos.

Mientras charlamos y terminamos de coordinar cómo armar la docuinstalación tomo mi atole. Las fotos van pasando de mano en mano.

- Esa es de cuando fuimos a la Legislatura.
- En esa está mi hermano, le voy a decir que la venga a ver.
- Esta me gusta, la tendríamos que poner grandota en la entrada.

La docuinstalación *Sublevadas* es la materialización visual de las reflexiones plasmadas en el presente trabajo. Desarrollada como un espacio común de diálogo, yuxtaposición y relación de las imágenes registradas durante el proceso, pretende abordar la complejidad y diversidad de las luchas de mujeres en diferentes territorios de América Latina.

El término docuinstalación es un neologismo que fue configurándose ante la necesidad de nombrar una propuesta contravisual que no encontraba lugar dentro de las posibilidades institucionalizadas.

101

Definida a partir de la hibridación de las propuestas del cine expandido y de la videoinstalación, la docuinstalación pretende situar la trascendencia del registro documental —entendido como un lugar de encuentro, de vínculos y de experiencias compartidas que articula múltiples posibilidades para trabajar con el flujo de la realidad— en el proceso de creación desarrollado en el presente proyecto.

No obstante, esta articulación entre lo documental, la expansión de las imágenes y la instalación multipantalla no debe entenderse como una sumatoria de partes. Pensada desde la noción de intermedialidad la docuinstalación propone la interacción de materialidades, significaciones y formas de representación para construir y dar sentido a un nuevo producto (Rajewski, 2005) que difumina las fronteras formales y de géneros que caracterizan a cada medio.

Según Chiel Kattenbelt (2008) la noción de intermedialidad se encuentra más relacionada a la diversidad y a la discrepancia que a la unidad y la armonía, implicando la existencia de un espacio “entre” a partir del cual se generan nuevas relaciones y elementos.

La idea de la intermedialidad implica una transmutación (Rajewski, 2005), en la cual, el medio del que se parte —en este caso el cinematográfico— se deconstruye en el encuentro con otros medios, dando lugar a la generación de nuevas especificidades que se integran en una fusión conceptual y compositiva.

Considerando entonces al medio cinematográfico-audiovisual como el campo en el que habitualmente he desarrollado mi trabajo, la propuesta de la docuinstalación, abordada desde una perspectiva intermedial, supone un desplazamiento hacia una articulación de lo común en busca de una coherencia político-estética que permita integrar las coordenadas de significación que atraviesan el contenido y la forma.

102

Comúnmente cuando pensamos en la exposición cinematográfica o audiovisual nos remitimos a la proyección de una imagen en movimiento que narra una historia con un principio y un fin sobre una pantalla gigante en una sala o habitación a oscuras que implica la confluencia de 3 dimensiones principales: la arquitectura y disposición de la sala, conocida como caja negra con los asientos fijos frente a la pantalla; la tecnología de registro y exhibición de las imágenes con un punto central y unitario de proyección; y la construcción narrativa caracterizada por la linealidad argumental y el montaje por continuidad. En este sentido, la linealidad del relato y la estructura con un inicio, un clímax y un cierre conducen inevitablemente al espectador a través de los conflictos temáticos que se establecen desde el guión y el montaje.

Esta organización del medio cinematográfico —profundamente normativizada en el dispositivo dominante— dispone unas determinadas condiciones de recepción y exhibición que influyen en la forma en que la obra es

comprendida, pero además establece y delinea estándares de formatos y criterios narrativos que influyen no solo en la forma, sino también en el contenido, teniendo una importancia decisiva en la construcción de sentido y en la estructura de la diégesis narrativa, de forma tal que, como sostiene Christian Metz (1982), las dinámicas de recepción se encuentran determinadas cultural e ideológicamente por las relaciones materiales y simbólicas entre los componentes que integran el aparato cinematográfico.

Esta normativización y jerarquización del medio cinematográfico clásico suele actuar delimitando las opciones que, como realizadores y realizadoras audiovisuales, contemplamos en el momento de diseñar y crear nuestras producciones, ya sea que hagamos largometrajes o cortometrajes; video, audiovisual o cine; ficcional, documental, e inclusive en las narrativas más experimentales, por lo general se asume —de forma casi natural— la ejecución de producciones donde la estructura argumental se determina en el proceso de edición o montaje, estableciendo un inicio y un fin para la historia que será proyectada en la pantalla de una sala. Asumir la desnaturalización de estas prácticas de reproducción sistémicas implica pensar no solo en las imágenes, sino también en los espacios en que son exhibidas y en las características de los medios que elegimos, reflexionando sobre los circuitos en que se desarrollan las imágenes.

103

El cine en su forma clásica²⁰ se constituye como un sistema en el cual el efecto de realidad —ya sea en la ficción o en el documental— se da por medio del ocultamiento de las marcas de enunciación²¹ y del trabajo creativo que

20 La forma clásica del cine se caracteriza por una construcción narrativa lineal determinada por un inicio y un fin de la obra, la cual se desarrolla en un tiempo delimitado por el tiempo interno de la historia y el de duración de la proyección. Pero además, se define a partir de las condiciones de exposición y exhibición que suponen la proyección centralizada y unitaria.

21 La enunciación no hace referencia al orden de lo que se dice sino, como lo explica Eliseo Verón (2004) al decir y sus modalidades, a las maneras o formas de decir.

determina el sentido de la narración, generando la ilusión de correspondencia entre nuestros ojos y la cámara.

En el caso específico del documental este ocultamiento busca mantener los paradigmas de objetividad y verdad, donde la cámara debe ser ubicada desde una perspectiva neutra que le permita mantenerse en la invisibilidad, por lo que David Bordwell (1990:161) sostiene que “la omnipresencia clásica convierte el esquema cognitivo que llamamos ‘la cámara’ en un observador invisible ideal, liberado de las contingencias del espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados”.

La neutralidad se transforma, entonces, en un principio ideológico que trata de ocultar la producción detrás de la mirada y esta “cualidad se denomina ‘ocultación de la producción’: la historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa” (Bordwell, 1990:161), por lo que resulta una estructuración poco idónea para desarrollar producciones que pretenden dar cuenta de procesos realizativos donde se evidencian los hilos que sostienen y componen el aparato cinematográfico, haciendo visible no solo la cámara —o las cámaras— sino también la presencia del realizador o realizadora.

104

Este proyecto dio inicio con la idea de producir un documental —entendido en su forma clásica— sobre historias de mujeres en lucha, que articularía los diferentes relatos en una única estructura narrativa determinada linealmente en el guión y en el proceso de edición para ser proyectado de forma monocanal en una pantalla.

Sin embargo, conforme fue avanzando la creación de esta contravisualidad feminista se hicieron evidentes las limitaciones que dicha forma presentaba para encadenar el contenido del registro realizado. Marchas, manifestaciones, asambleas, intervenciones artísticas, relatos de vida y escenas cotidianas y del proceso de producción configuraron un material diverso y variado en sus formas, estéticas y significaciones, que además se conjugó desde la heterogeneidad escópica, porque ya no es mi sola mirada la que se expresa en las imágenes, ellas también miraron y me miraron a través de sus cámaras.

Así, ante la pluralidad de lo registrado, la intención desestabilizadora de las estructuras y representaciones patriarcales y el objetivo de compartir fragmentos de las instancias de creación, la docuinstalación emergió en el proceso de contravisualidad feminista como una propuesta intermedial que favorece los cruces, las imbricaciones y las hibridaciones.

De este modo, la docuinstalación no representa una desvinculación taxativa del aparato cinematográfico sino, más bien, un quiebre que favorece la consideración de dimensiones que, por la naturalización e institucionalización de dicho medio, suelen pasar inadvertidas o quedar absorbidas dentro de las mismas prácticas realizativas.

Pero además, en su vinculación con la videoinstalación, el punto de situar la importancia de lo documental pretende alejarse de las definiciones casticistas que definen al videoarte —en su relación con la institución artística— como una forma de expresión pura, para dar lugar a una contravisualidad que asume su rol político y social.

Esta migración hacia la indeterminación de la intermedialidad no implica tan solo el cambio de sala o del espacio de proyección, se trata de un trabajo de articulación entre práctica y pensamiento que permite incluir las reflexiones y decisiones sobre el medio en el proceso creativo.

El término intermedia fue propuesto por el artista estadounidense Dick Higgins (1984) —integrante de Fluxus²²— en un ensayo publicado en 1965 titulado “Sinestesia e Intersentidos: Intermedia” donde daba cuenta de la tendencia de ciertas prácticas artísticas desarrolladas por aquellos años donde se fusionaban diversos lenguajes y medios, propiciando la expansión de los recursos creativos y expresivos de las obras.

22 Fluxus nació como una revista de arte en la ciudad alemana de Wiesbaden. Luego se consolidó como un movimiento conformado por artistas de diversos países que buscaban reconciliar el arte con la vida cotidiana mediante la acción y el involucramiento activo del público.

Rajewsky (2005) establece tres categorías o formas de intermedialidad:

La intermedialidad como trasposición medial o cambio de un sistema a otro, donde se produce el traspaso de una obra a un medio distinto, por ejemplo, las adaptaciones de escritos literarios a películas.

La intermedialidad como referencialidad a otros medios, en la que uno evoca o tematiza elementos, estructuras o formas narrativas de otro.

Y la intermedialidad como combinación de medios, en la que se hibridan los *tradicionales* con los *nuevos* medios asociados a las tecnologías digitales, dejando de lado la simple contigüidad para dar lugar a la manifestación de lo que Rajewsky denomina una “verdadera” integración medial, lingüística y estética.

106 En este sentido, *Sublevadas* asume la intermedialidad como combinación de medios, lenguajes, principios estéticos, estructuras formales y modos de representación y presentación del cine, el documental y la videoinstalación; articulando imágenes, sonidos, pantallas múltiples y objetos en una docuinstalación que plantea la creación de un espacio social y compartido.

3.2 - Entre cine expandido, videoinstalación y videoarte

Para comprender el origen de la docuinstalación es necesario delinear su genealogía a partir de las piezas que permiten construir su estructura. A lo largo de los capítulos anteriores me he referido a la concepción documental y al aparato cinematográfico, por lo que a continuación desarrollaré brevemente los aspectos que considero más importantes —a los fines de este trabajo— acerca del cine expandido, la videoinstalación y el videoarte.

El término cine expandido surge en la década de 1960 en el contexto de diversos proyectos desarrollados en relación a lo que se denominó como *campo expandido*²³.

23 En su texto “La escultura en el campo expandido” Rosalind Krauss (1979) expone la idea de campo expandido en relación al desarrollo de la escultura. La autora sostiene que la escultura y la pintura (al igual que otras disciplinas artísticas) han sido “amasadas, extendidas y retorcidas, en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa” (Krauss, 1979:60).

En 1965 el artista estadounidense Stan VanDerBeek propuso el concepto de cine expandido advirtiendo que, los postulados del cine experimental —género que se había posicionado dentro de las vanguardias y los circuitos de experimentación artística— no eran suficientes para abarcar la diversidad de experiencias y prácticas audiovisuales surgidas desde la aparición de la televisión²⁴ y el video²⁵. Para VanDerBeek el cine expandido reúne a todos aquellos espectáculos que desbordan y transforman algunas de las características del dispositivo cinematográfico clásico (Noguez, 1979).

108 En 1970 Gene Youngblood (2012) publicó “Expanded Cinema” donde expresa la necesidad de una nueva forma expandida del cine que favorezca la recuperación de la sensorialidad encubierta en la producción audiovisual clásica y la ampliación de la conciencia “el cine expandido no es una película en absoluto: tal como la vida, es un proceso de transformación, el viaje histórico en curso para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos” (Youngblood, 2012:56). Así, propone un análisis de la imagen en movimiento que se aleja de la historia oficial del cine y del arte para abordar la convergencia de los medios de producción audiovisual y la hibridación de las estructuras formales y narrativas. Arlindo Machado sostiene que:

Pensando de esa manera el cine encuentra una vitalidad nueva (...) razón por la cual ese arte de las imágenes en movimiento (...) está sufriendo ahora un nuevo corte en su historia, transformándose en cine expandido, o sea en audiovisual. En ese sentido, vive un momento de ruptura con las formas y las prácticas fosilizadas por el abuso de la repetición (Machado, 2008:4).

24 A finales de la década de 1950 y principios de 1960, la influencia y el poder del medio televisivo era evidente, habiendo ingresado en la cotidianeidad de muchos hogares de clase media. Durante este periodo se sentaron las bases de la llamada cultura de los *mass media*.

25 A mediados de la década de 1960 se lanza al mercado el primer magnetoscopio portátil que permitía la grabación en cintas magnéticas en tiempo real.

El cine expandido representa una ampliación de la experiencia audio-visual con base en prácticas y discursos no convencionales que propiciaron la manifestación de nuevas relaciones entre las producciones y el entorno, construyendo “un espacio de representación que transforma radicalmente las condiciones de enunciación de la imagen” (Royoux, 1997:11).

Generando una ruptura con los modos del lenguaje cinematográfico, el cine expandido aglutina diversas producciones que proponen la expectación descentrada y sensorial, la multiplicación de las pantallas y áreas de proyección, y la transformación del lugar de exposición. André Parente (2009) señala que esta ruptura se establece en las tres dimensiones fundamentales del dispositivo cinematográfico: “la arquitectónica (condiciones de proyección de las imágenes), la tecnológica (producción, edición, transmisión y distribución de las imágenes) y la discursiva (découpage, montaje, etc.)” (Parente, 2009:23).

Artistas como Narcisa Hirsch, Claudio Caldini y Marta Minujín en Argentina²⁶, Earl Reiback en Colombia, Leticia Parente en Brasil y los y las integrantes de Ant Farm²⁷ y Fluxus en Estados Unidos —entre muchos otros y otras referentes del momento— plantearon en sus obras una profunda crítica a los modelos de producción hegemónicos y los estereotipos de representación dominantes, transitando entre la experimentación formal, la subversión de las formas clásicas de proyección y la reformulación de los canales de exhibición y distribución de las obras.

109

26 En el año 1958 se crea en Argentina el Instituto Torcuato Di Tella como una iniciativa privada sin fines de lucro de una empresa nacional fabricante de autos y electrodomésticos. Dicha institución se convirtió en el epicentro que promovió la creación e investigación de las prácticas artísticas experimentales de la época.

27 Fundado en San Francisco en el año 1968 por los artistas Chip Lord y Doug Michels, Ant Farm fue un grupo de arte de vanguardia norteamericano que planteó un trabajo contracultural y de crítica sobre los medios de comunicación y la cultura de masas.

Los postulados del cine expandido encontraron su máxima expresión en el terreno de las videoinstalaciones desarrolladas principalmente en museos y galerías de arte. Este tipo de producciones se encuentran determinadas por sus dinámicas abiertas y participativas, pudiendo ser adaptadas a diferentes espacios y formas. Además, se caracterizan por su flexibilidad para incluir y mixturar imágenes, sonidos, objetos y espacios que son articulados en función de una trama conceptual.

El origen de las videoinstalaciones se encuentra en el videoarte, género directamente ligado a la televisión y a la tecnología de video. El videoarte define a toda aquella obra en la que se utiliza la tecnología de video, ya sea en formato electromagnético o digital, con una clara intencionalidad artística experimental.

110 Desde su origen se ha planteado como una alternativa comunicacional que pone de manifiesto una crítica activa frente a los medios masivos de comunicación, explorando nuevos recursos y formas de representación audiovisual.

Santos Zunzunegui (1985) destaca que el videoarte propició una importante modificación con respecto al rol y la posición del espectador ante una obra al renunciar “tanto a la intimidad de las salas de estar de los hogares [abandonadas a la programación televisiva] como a la complicidad de las salas oscuras en las que se desarrollan los sueños cinematográficos” (Zunzunegui, 1985:400). De esta forma, las y los espectadores adquieren un rol activo dentro del proceso significativo de una producción, involucrados a través de su presencia y en muchos casos, incluso, configurando el relato a partir de sus desplazamientos y participación.

El videoarte propició una coexistencia e hibridación visual sin precedentes, *logrando convocar* a artistas de diversas disciplinas. Entre los pioneros se encuentran el coreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell,

ambos pertenecientes al movimiento Fluxus, quienes utilizaron la imagen televisiva y videográfica como recursos artísticos. La artista japonesa Shigeko Kubota, también integrante de Fluxus, fue la primera en experimentar las posibilidades de las múltiples pantallas junto con otros materiales como el agua; Kubota encontró en el video el medio fundamental para su manifestación artística.

Por aquellos años la tecnología videográfica se convirtió en la forma de expresión predilecta de muchas mujeres, quienes a través de la imagen en movimiento abordaron temáticas relacionadas con la sexualidad, el cuerpo y la experiencia femenina.

No obstante, el acceso del videoarte y las videoinstalaciones a las salas de los museos significó también su ingreso a los circuitos de la institución artística con sus lógicas de validación, creación y circulación de las obras. En este contexto, el documental —en su apego a la representación de la realidad— tuvo escasa aceptación, en primera instancia por ser considerado distante de toda manifestación artística, pero también por la negación de los y las documentalistas a la experimentación y la hibridación del género.

111

Fue recién a partir de la década de 1990 —y como consecuencia de la desestabilización postmoderna de los fundamentos del documental clásico, la popularización de las tecnologías de grabación de video y el auge de la imagen digital— que el documental comenzó a ingresar tímidamente en los circuitos de las videoinstalaciones asumiendo en la mayoría de los casos, no obstante, la hibridación con el experimental y la ficción, rasgo que aún se mantiene en la actualidad.

En este sentido, en muchas de las obras que sitúan una inscripción documental el registro se enmarca en las intervenciones del artista en un contexto determinado, enfatizando la grabación en sus acciones y formas de aproximación desde una perspectiva de la autorepresentación o de la autobiografía.

Por ello, la docuinstalación plantea un nuevo ámbito de exploración de las relaciones entre lo documental, el espacio social, las relaciones entre realizador o realizadora y participantes, el rol del espectador y espectadora y la multiplicación de las pantallas, interviniendo en la repartición de lo sensible por medio de la intervención y el encuentro de miradas activas y recíprocas capaces de establecer sentidos y significados propios, permitiendo en el acontecer de su estructura, la creación de diversas historias que conviven en su interior.

Un ámbito que, además, dota de autonomía e independencia al registro documental para abrirse a la experimentación sin tener que convertirse en videoarte, ficción o experimental.

3.3- Sublevadas, memorias de una docuinstalación

Para Georges Didi-Huberman (2018) una sublevación es un gesto y una emoción; una fuerza que permite cambiar lo inmóvil en movimiento, la sumisión en rebeldía, es una acción compartida de rechazo, un grito que exclama “¡no!”.

Encarnar una sublevación significa estar *sublevadas* manifestando nuestros deseos de emancipación, nuestro potencial de lucha y resistencia frente a la opresión. Significa romper con la historia de la naturalización jerárquica del poder rechazando las reglas que permitieron su conservación. Nos sublevamos en la dimensión íntima de nuestros espacios y temporalidades, pero también nos abrazamos y gritamos en el espacio público porque, como sostiene Huberman, es urgente que esa desobediencia se transmita a los y las demás, levantando el miedo para arrojarlo muy lejos.

Las mujeres no solo cocinamos o hacemos las tareas del hogar, somos sanadoras, cuidadoras de la vida, trabajamos la tierra, administramos finanzas, organizamos reuniones, asambleas y encuentros, compartimos

nuestras experiencias, algunas sostienen plantones y ponen el cuerpo para defender sus territorios, otras tratamos de levantar pequeñas rebeldías en los lugares que habitamos y en las calles donde nos encontramos y hermanamos nuestras pequeñas sublevaciones; y así como no existe una única sublevación, tampoco existe una sola forma de estar sublevadas.

Ocurre que allí donde algunos y algunas solo ven caos o vandalismo, otras y otros vemos la manifestación de un deseo de libertad que se expresa con el cuerpo, la voz y el pensamiento, y es allí donde las imágenes encuentran la posibilidad para confirmar su dimensión política, extendiendo la utopía de otros mundos posibles, de otras posibles realidades.

Sublevadas es, entonces, un intento utópico de emancipación que retrata experiencias de lucha de diversas mujeres, quienes comparten sus modos de estar en el mundo.

114

Estructurada como un metarrelato fragmentado *Sublevadas* se compone por diferentes microrrelatos documentales donde conviven imágenes de marchas, manifestaciones, asambleas e intervenciones públicas con historias de vida, diálogos, escenas cotidianas y grabaciones del desarrollo creativo que se articulan en un espacio común, en el que además intervienen objetos que referencian el proceso de producción contravisual.

3.3.1- Montaje cinematográfico y montaje espacial

La propuesta de *Sublevadas* contempla una docuinstalación de carácter presencial pensada para ser montada en diferentes espacios físicos —una sala de exposición, una plaza o un centro comunitario, entre otras posibilidades— y una docuinstalación web que posibilita el libre acceso y circulación de los contenidos en el ciberespacio.

Dentro del diseño de una docuinstalación el montaje posee una función sustancial en la configuración material y simbólica de la obra ya que, tras el primer trabajo de montaje —el que se refiere al proceso de articulación de las imágenes de cada una de las piezas que conforman la docuinstalación— se debe realizar un montaje de segundo nivel, por medio del cual se disponen las relaciones entre las diferentes imágenes —en el caso de *Sublevadas* los microdocumentales—, los objetos y el espacio.

Desde que Kuleshov en la década de 1920 comenzó con sus experimentaciones en torno al montaje y su influencia en la comprensión semántica de cada escena, los subsiguientes estudios relacionados al tema buscaron dar

cuenta de las capacidades expresivas resultantes de la asociación y/o yuxtaposición de imágenes, argumentando que el significado de un plano no se encuentra en sí mismo, sino en el vínculo con el que lo precede y lo sucede. Esta lógica de construcción de sentido, a través de la articulación y asociación de imágenes, es la misma que opera en la construcción conceptual de una docuinstalación, donde el significado se encuentra determinado por la relación de las piezas que la componen.

116

Para Serguei Eisenstein (1999) el montaje cinematográfico constituye el principio que organiza y crea las estructuras de significación dentro de una película a partir de la puesta en relación de elementos heterogéneos. A través del análisis de las representaciones circenses, en las cuales se suceden atracciones constantes que no necesariamente responden a una línea narrativa, secuencial y progresiva, Eisenstein postula el concepto de montaje de las atracciones. Para el autor y cineasta soviético la capacidad expresiva de una obra no se sitúa exclusivamente en la consistencia del hilo argumental, sino en la planificación de la puesta en escena —que valiéndose de cada uno de sus elementos mediante uniones simbólicas, escenas separadas, tiempos no lineales, espacios fragmentados y choques de sentidos— hace inevitable la reflexión del espectador.

Por otra parte, para Chris Marker todo montaje es político (Weinrichter, 2013) en la medida en que significa hacerse cargo de lo que se está mostrando, ya que cortar, unir, fragmentar y poner en relación elementos disímiles, incluso contrarios, es involucrarse e intervenir muy fuertemente en la construcción simbólica de significados.

Tomando como base las propuestas del montaje cinematográfico, principalmente de Eisenstein, Marker y Godart, el francés George Didi-Huberman (2009) desplaza el concepto a otros campos de la visualidad, considerándolo un método predilecto de pensamiento y conocimiento por medio de la disposición adecuada de imágenes múltiples, parciales y fragmentarias.

Por consiguiente, el montaje es una práctica y una teoría de articulación conceptual —más que narrativa o temporal— que posibilita y revela una expresividad construida desde el flujo de la multiplicidad de imágenes.

En la docuinstalación el montaje permite establecer relaciones entre los fragmentos o piezas que la componen, construyendo una trama eminentemente intelectual, es un proceso asociativo y comunitario donde cada pieza se complementa con las demás, generando superposiciones, interrupciones, contrastes, contrapuntos, armonías o simetrías. No obstante, estas relaciones y significados están siempre abiertos a la presencia y las decisiones que tome el espectador, generando una multiplicidad de posibilidades de lecturas e interpretaciones que se suman de forma dinámica a la propuesta inicial.

El montaje de segundo nivel de *Sublevadas*, el que articula cada uno de los microdocumentales como un todo fragmentado, se concreta a partir de tres dimensiones: *lo público, lo privado y la experiencia*, las cuales estructuran la organización de las imágenes en el espacio, proponiendo además diferentes formas de interacción con el espectador.

Lo público, lo privado y la experiencia son tres categorías sustanciales en las apuestas epistemológicas y políticas del feminismo. Frente a la separación patriarcal de las esferas de lo público —como aquello que es propio de la comunidad y del desarrollo de lo político, vinculado a la masculinidad— y lo privado —como lo que es propio a las y los individuos asignado a los roles femeninos, carente de toda relevancia social y política— el feminismo ha trabajado para demostrar el desacierto de dicha división, reivindicando la importancia política del espacio privado en la lucha por la transformación social.

En “Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea”, Judith Butler (2017) posiciona también un cuestionamiento a esta supuesta desvinculación entre lo público y lo privado al exponer

que, el espacio público, no es un espacio preexistente, sino que aparece allí donde los cuerpos irrumpen y se congregan para reclamar, levantar sus voces y hacerse visibles en las calles, en las plazas, en aquellos lugares destinados a la vida comunitaria, pero además, cuando esto sucede, “la política ya no se define como una actividad exclusiva de la esfera pública, de esa esfera distinta de la privada, sino que cruza repetidamente las líneas que separan a ambas, llamando la atención sobre la forma en que la política está ya presente en el hogar, en la calle o en el barrio, incluso en los espacios virtuales que no están constreñidos por la arquitectura de la casa o la plaza pública” (Butler, 2017:76).

Por su parte la experiencia —entendida en los términos desarrollados en el capítulo 2— remite a una convivencia de lo personal y lo público, de lo privado y lo político, que integra coordenadas individuales y colectivas que permiten transitar entre la experiencia vivida (Larrosa, 2006) y la experiencia comprendida (Gadamer, 1998).

118

De esta forma, el montaje de *Sublevadas* plantea la convivencia y la interrelación entre lo público, lo privado y la experiencia a partir de asociaciones y yuxtaposiciones que van de lo íntimo a lo histórico, de lo público a lo privado, de lo personal a lo político, tejiendo puentes entre las utopías, los sueños, las ideas, las luchas y las resistencias.

-Lo público: se configura como un espacio compartido que reivindica la “voluntad” colectiva de transformación social. Se encuentra conformado por imágenes y sonidos de marchas, manifestaciones e intervenciones de mujeres, que se realizaron en México, Bolivia y Argentina.

Dentro del espacio de exposición estas imágenes son proyectadas en pantallas gigantes, muros y elementos arquitectónicos del lugar, proponiendo un espacio compartido donde las y los espectadores pueden desplazarse, caminar, pararse frente a una proyección y cambiar de punto de vista eligiendo el orden y el recorrido.

Cada sitio de proyección exhibe uno de los microdocumentales programados en bucle. El sonido monocal de cantos, voces y palabras evoca una unidad que integra la diversidad propuesta desde las imágenes.

-Lo privado: conlleva la reapropiación y resignificación del espacio personal o privado como un espacio político fundamental en la vida de las mujeres y comprende relatos de vida y escenas cotidianas que comparten mediante diálogos y entrevistas, anécdotas e historias que entretujan sus vivencias personales, comunitarias y colectivas.

La exhibición de estos relatos propone una dinámica de interacción individual, en la cual, cada espectador o espectadora debe sentarse frente a un tótem con una pantalla táctil y audífonos para elegir qué video reproducir. De esta forma, la secuencia de visualización se plantea abierta de las decisiones que cada persona toma, teniendo la posibilidad de adelantar, volver a ver e incluso de cortar el relato en el momento deseado.

-La experiencia: refiere un proceso compartido de significación de lo común que involucra la realización audiovisual y la aprehensión de las dimensiones socio-culturales a partir de las vivencias que tuvieron lugar en el desarrollo del proyecto. Los microrrelatos reúnen imágenes heterogéneas que dan cuenta de las decisiones, los vínculos, las relaciones, los sentimientos, las emociones y las reflexiones que surgieron durante la producción, haciendo visible lo que en términos cinematográficos se llama el *fuera de plano*²⁸.

Es un espacio que propone la exhibición a partir de la confluencia de lo individual y lo colectivo, diseñado por una estructura de tabiques que delimitan un lugar interior donde se dispone una pequeña sala con pantallas, audífonos y asientos compartidos. Además, sobre una mesa hay objetos y elementos que pueden ser manipulados

28 En la estructura del cine clásico, el fuera de plano es invisibilizado y absorbido por las normas narrativas cinematográficas, borrando toda evidencia de lo que pueda suceder detrás de lo que se muestra, lo que incluye no solo a la cámara, sino también al lugar encarnado de enunciación y los artificios del aparato cinematográfico.

por el espectador: una computadora con el programa de edición²⁹ abierto con fragmentos de las imágenes registradas que pueden ser reproducidas o modificadas mediante las herramientas de edición, generando nuevos microrrelatos a partir del material; un grabador de audio y audífonos con las pistas registradas: entrevistas, diálogos y sonidos ambientes; fotografías realizadas durante el proceso; y el cuaderno de anotaciones con hojas en blanco al final para que puedan hacer comentarios y observaciones.

En la parte exterior de los tabiques hay imágenes que refieren al proceso: notas, planos de cómo llegar a los lugares, la agenda con los días de rodaje, los boletos del viaje a Bolivia, entre otras.

De esta forma las imágenes, los sonidos y los objetos que integran cada uno de estos tres espacios son fragmentos que se articulan y componen la totalidad del relato no lineal de *Sublevadas*.

120

El montaje de la docuinstalación, concebido desde las múltiples pantallas, propone una espacialidad para ser recorrida por el espectador o espectadora, quien mediante sus elecciones y formas de habitar la propuesta crea diferentes tramas narrativas, eligiendo el orden en que desea ver los microrrelatos y las imágenes, la distancia, el tiempo y la interacción con los objetos, generando “algo así como una película única y personal, ligada a una vivencia del espacio y los estímulos audiovisuales” (Alonso, 2015:1).

Situar la propuesta de la docuinstalación como proceso de contravisualidad feminista significa descorrela de la idea de una obra terminada e incluso del concepto de exhibición definido en las lógicas del aparato cinematográfico.

29 Si bien el montaje se refiere al proceso realizado con película fotosensible de cine, y la edición hace referencia a los procesos propios de los soportes magnéticos y digitales, suelen ser utilizados como sinónimos. No obstante, dada la historia del cine y el reciente desarrollo de las tecnologías magnéticas y digitales, la gran mayoría de los estudios en relación al arte de cortar y pegar imágenes en movimiento se desarrolló en relación al montaje cinematográfico.

Como proceso la docuinstalación no es un proyecto cerrado que adquiere una única forma, cada montaje es una propuesta diferente que se adapta a los distintos espacios y contextos, los cuales influyen en las posibles relaciones entre las imágenes, los objetos y las y los espectadores.

Las imágenes que acompañan esta presentación son una emulación realizada con un programa de diseño 3D de una de las propuestas de montaje de la docuinstalación ideada para una sala de exposición. Pero, dependiendo de las características de los lugares y contextos cada espacio, puede ocupar una sala o encontrarse los 3 en la misma, de forma tal que la cantidad de pantallas y objetos que determinan el montaje pueden variar en cada puesta.

Durante el desarrollo de los registros documentales hemos realizado —junto a la comunidad de San Francisco Tlalcalalcalpan— dos docuinstalaciones que tuvieron lugar en la plaza de la localidad.

121

El montaje de las imágenes y la pantalla en el espacio público fue un trabajo colectivo en el cual participaron los y las integrantes de la comunidad.

El espacio de las docuinstalaciones estuvo delimitado por una carpa y el escenario de la plaza. En los laterales se expusieron las fotografías; de un lado colocamos las imágenes que yo había registrado, y del otro, las producidas por las mujeres que participaron del proyecto y que en algunas registraron las grabaciones de las entrevistas y parte del proceso de filmación. A un costado del escenario, en una pantalla gigante, se proyectaron videos de marchas, manifestaciones y fragmentos de los relatos.

Al finalizar las jornadas las fotografías fueron entregadas a las personas retratadas como un pequeño gesto de retribución por la predisposición y el tiempo compartido para el desarrollo de este proyecto.

En estos montajes las dimensiones de *lo público, lo privado y la experiencia*, no delimitaron diferentes formas de reproducción, puesto que al contar con menos pantallas y lugares de proyección estuvieron unificados en un mismo lugar. No obstante, fueron los ejes que articularon el orden de los videos y la distribución de las fotografías.

De este modo, la estructura de *Sublevadas* adquiere un carácter abierto que se modifica y actualiza en cada exposición, proponiendo diferentes formas de asociación y yuxtaposición de los elementos y las dimensiones que componen la docuinstalación.



Imágenes 3D de la propuesta y el diseño de la docuinstalación presencial.



Imágenes 3D de la propuesta y el diseño de la docuinstalación presencial.



*Docuinstalación realizada junto
a la comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan, 2019.*



*Docuinstalación realizada junto
a la comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan, 2019.*

3.3.2- *Las partes del metarrelato*

El metarrelato de *Subelevadas* se construye por partes, fragmentos o microrrelatos que, a partir de las relaciones, las aproximaciones, la irrupciones y los distanciamientos concebidos en el montaje espacial —o de segundo nivel— conforman una narración alterna, discontinua y no lineal. A su vez, cada micro documental representa una unidad narrativa en sí mismo, con una historia que presenta un inicio y un fin determinado en la sala de edición. De esta forma, el relato se construye desde la hibridación de lo abierto y lo determinado, de la linealidad y la no linealidad, de la secuencialidad y la alternancia, dando lugar a una propuesta que también se sitúa desde la intermedialidad en su apuesta por la hibridación y la creación de nuevas producciones.

Las dimensiones de *lo público, lo privado y la experiencia* también se encuentran presentes en las estructuras de cada microrrelato, determinando diferentes tipos de narraciones, tiempos, estéticas y montajes³⁰.

30 En este apartado me refiero al montaje cinematográfico o de primer nivel.

La dimensión de lo público reúne los microrrelatos que abordan manifestaciones, marchas, asambleas e intervenciones realizadas en espacios públicos y compartidos; las imágenes fueron registradas en Argentina, México y Bolivia. Estos videos se caracterizan por un montaje rítmico expresivo, en el cual, los tempos de la música determinan la duración y el tiempo de las imágenes. La aceleración y ralentización de las tomas enfatizan las miradas, las acciones, los puños en alto, los gestos de la sublevación. La cámara se mueve con soltura entre los cuerpos congregados, los fuera de foco son huellas de momentos que dejan poco espacio para la precisión y la exactitud, la luz refleja el momento preciso en que sucedió cada evento. La banda sonora mezcla sonidos ambiente de cantos, voces y gritos con música que fusiona ritmos de cumbias latinoamericanas con instrumentos acústicos y electrónicos. Cada video es un fragmento que expresa los tiempos y espacios más explícitos de la lucha, allí donde nos encontramos para manifestar nuestras indignaciones y reivindicar una existencia plural.

La dimensión de lo privado congrega microrrelatos en los que se desarrollan narraciones que remiten a aquellas luchas menos visibles, las que tienen lugar en las acciones habituales, las que históricamente han sido consideradas carentes de valor político pero que, desde el silencio, han emergido como lugares de resistencia y de sostenimiento de la vida. Son pequeños fragmentos de historias de mujeres que cuentan experiencias de organización comunitaria, vivencias, anécdotas y saberes. La estructura narrativa de cada video se organiza a partir de los relatos con voz en off y las escenas cotidianas. La cámara sigue los movimientos, los desplazamientos son controlados. Por momentos me hago presente en pequeños diálogos o en imágenes que ponen en evidencia mi mirada detrás de la cámara, fisurando las lógicas del ojo intruso, aquel que se inmiscuye sin ser visto. Son pequeñas irrupciones que visibilizan mi rol en la construcción del discurso y dan cuenta de las relaciones que se construyen a partir de las dinámicas de filmación.

El montaje narrativo en continuidad reconstruye el desarrollo de las acciones. En las bandas sonoras las voces están en primer plano, el sonido ambiente remite a las condiciones del lugar, la música posee protagonismos variables, en algunas escenas es un acompañamiento en segundo plano, en otras toma relevancia marcando los ritmos de los cortes y yuxtaposiciones. La función expresiva y significativa de estos videos buscan posicionar la relevancia de las tareas, los sentires y los pensares de mujeres que día a día abrazan la utopía de transformar las operaciones y las relaciones de poder en oportunidades para construir otras realidades desde la organización comunitaria y la participación en movimientos o colectivos de lucha.

Además, tanto en los videos de la dimensión de lo público, como en los de lo privado, se aborda el rol de las mujeres en los contextos comunales donde los hombres participan y son convocados a construir vínculos basados en el respeto y la reciprocidad.

Finalmente, en la dimensión de la experiencia se agrupan los microrrelatos que dan cuenta del proceso de creación y producción de esta contravisualidad, considerando la articulación de las implicaciones subjetivas con las coordenadas de significación socio-políticas. Los videos están contruidos a partir de imágenes heterogéneas, algunas de las cuales fueron filmadas por mí y otras por las mujeres que participaron del proyecto. Por medio de la voz en off expreso reflexiones, sentimientos y emociones que fueron surgiendo en el desarrollo del proceso. El montaje creativo permite la asociación de las imágenes desde la multiplicidad visual y de recursos. Las bandas sonoras articulan voces en off, sonidos ambientes, diálogos sincrónicos y música. Estos videos pretenden compartir con las personas espectadoras pequeños fragmentos que dan cuenta de un proceso colectivo y compartido, situando el lugar de enunciación y la perspectiva desde la que se tomaron las decisiones narrativas y creativas.

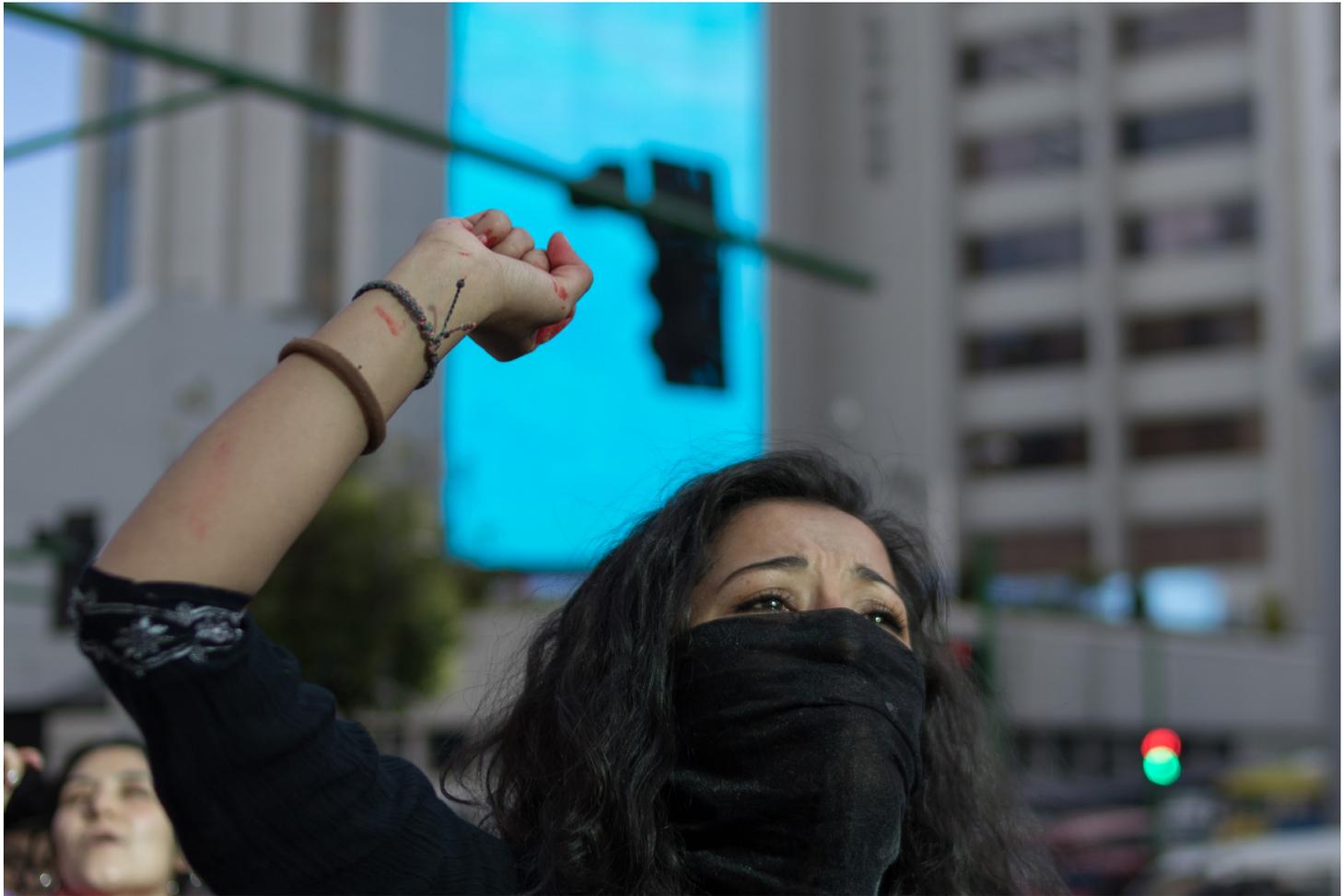
Los videos no tienen un orden establecido, la secuencia narrativa global dependerá de las decisiones que se tomen en la reproducción y en el recorrido de la docuinstalación.

Como fragmentos de un metarrelato los videos no tienen un nombre que los identifique desde la particularidad, todos son parte de *Sublevadas*. Pero en la docuinstalación web, y en los de la dimensión de lo político en la presencial, cada video tiene una breve descripción que sitúa el contexto del relato para que el espectador o espectadora tenga información que le ayude a decidir el orden de la reproducción.

En los créditos finales no se identifican roles; como producción colectiva y comunitaria aparecen los nombres de todas y todos los que participaron en la creación del video.



*Marcha contra la violencia de género,
Toluca, Estado de México, México, 2019.*



*Intervención de agrupaciones feministas
contra el golpe de Estado, La Paz, Bolivia, 2019.*



*Victoria.
Integrante de la comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan, México, 2019.*



*Minerva.
Integrante de la comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan, México, 2019.*



*Filmación de entrevistas,
San Francisco Tlalcilcalpan, México, 2019.*



Diana.

Conmemoración del aniversario de lucha de San Francisco Tlalcilcalpan, México, 2019.

3.3.3- Docuinstalación web

137

Los medios y las tecnologías digitales generaron nuevas formas de exhibición audiovisual, intensificando y aumentando los procesos expansivos (Bolter y Grusin, 2000), los modos de circulación y recepción de las imágenes y las posibilidades intermediales. La fusión de textos, imágenes fijas y en movimiento, sonidos, animaciones y gráficos son características intrínsecas de las diversas iniciativas que habitan en el ciberespacio.

La docuinstalación web plantea la extensión de la propuesta multipantalla de *Sublevadas* a una plataforma digital en línea, lo cual, implica una adaptación de las dimensiones estructurantes a las características y particularidades del medio.

Para Josep María Catalá (2015) la videoinstalación y el documental web —géneros que pueden compararse con la docuinstalación presencial y la docuinstalación web, respectivamente— son dos formas de imágenes expandidas que establecen lógicas y modos relacionales similares:

Lo que una videoinstalación hace en el espacio físico, lo realiza la web documental en el espacio virtual de Internet. Lo que el visitante de una instalación efectúa con todo su cuerpo, paseándose por el espacio real que la compone, el visitante de un docuweb lo realiza paseándose mentalmente por el espacio virtual que se establece a través de la interacción con las articulaciones visuales de la propuesta. En ambos casos, existe un proceso de pensamiento activado por las relaciones que se establecen, mediante el movimiento entre los elementos que componen las obras (Catalá, 2015:17).

Lejos de borrar las diferencias materiales, simbólicas y formales entre cada medio, el autor expresa precisamente las singularidades que se manifiestan en las distintas articulaciones entre imágenes y espacios en las que se plantean múltiples formas de pensamiento y expresividad.

138

De esta forma, si bien ambas propuestas —la docuinstalación presencial y la docuinstalación web— comparten aspectos como la delimitación de un espacio, la posibilidad de desplazamiento —ya sea físico o mental— y la interacción con el espectador o espectadora, las cualidades de cada medio hacen necesarios diseños y montajes que contemplen sus especificidades, limitaciones y potencialidad.

El diseño de la docuinstalación web se sustenta en la idea de tablero (“table” en francés) desarrollada por Didi-Huberman (2010) al estudiar el concepto de Atlas en la obra de Warburg. Para el autor el tablero es un espacio imaginario, pero a la vez material, que establece formas complejas de pensamiento. La disposición, articulación y combinación de las imágenes en un tablero dispone diversos modos de pensar sobre las imágenes y con las imágenes, lo que conlleva un acto reflexivo de ordenamiento y yuxtaposición visual, pero también conceptual.

En el planteamiento de *Sublevadas* esta acción relacional tiene lugar en dos momentos, por un lado, en el trabajo de planificación y programación de la página web mediante la creación de los menús y las subpáginas

que organizan los videos, las imágenes y los textos, y por otro, a partir de la intervención del usuario-espectador³¹ al elegir el recorrido y el orden de visualización del material dispuesto.

Como sostiene Laura Regil (2001a) uno de los conceptos claves en este tipo de obras es el de interactividad, entendida como un tipo de exploración asociativa que habilita distintas formas de tránsito por la información a través de procesos dialécticos de selección y búsqueda.

Al respecto, la autora distingue diferentes niveles de interacción (Regil, 2001b) que van desde las operaciones básicas de selección, pasando por opciones de múltiples ramificaciones que permiten la creación de textos no lineales, hasta propuestas que proyectan la modificación de los contenidos o la participación en realidades virtuales.

En este sentido, la docuinstalación web propone un nivel de interacción medio con opciones que le permitan al usuario/usuario seleccionar la secuencia de visualización de los videos mediante la libre navegación por cada uno de los espacios, teniendo la posibilidad de elegir el orden y por tanto la estructura narrativa, teniendo en cuenta que, al igual que en la docuinstalación presencial, *Sublevadas* es un metarrelato fragmentado que se concreta en la articulación de los microrrelatos, las fotografías y los textos.

139

El diseño de la página web establece un menú horizontal, en el cual todas las opciones se encuentran en la pantalla principal. Cuando el usuario o usuaria ingresa al sitio puede visualizar la totalidad de los botones de acción y seleccionar el ingreso a algunas de las subpáginas, para luego elegir entre las posibles ramificaciones del relato.

³¹ En el vocabulario de los medios digitales y el arte digital, el término de espectador fue reemplazado por el de usuario en virtud de la participación y la intervención de éste en las obras. No obstante, la concepción de espectador utilizada en el presente trabajo coincide con la idea activa y heterogénea planteada por Rancière (2010) en su libro “El espectador emancipado”.

A través de la docuinstalación web *Sublevadas* se abre a las posibilidades del universo virtual y digital con sus respectivos procesos de intercambio y circulación de la información, los cuales, admiten lógicas flexibles de acceso y navegación independientes de restricciones geográficas y temporales. Al estar *colgados en la red* los contenidos adquieren un carácter público que amplía las oportunidades de exhibición y reproducción, superando los condicionamientos que supone la concreción de la obra en un lugar y un tiempo determinado por la presencia física de las personas.

La manifestación de
un deseo de libertad
{Textos}

Es un gesto y
una emoción
{Fotografías}



**COMPARTIR
LA REBELDÍA**

**SUBLEVAR
EL HACER Y EL MIRAR**

**DESDOBLAR
LA INSUMISIÓN**

Transformar la
sumisión en rebeldía
{Imágenes}

SUBLEVADAS



Myriam, Paola y Adriana, integrantes del Movimiento Campesino de Córdoba. La Cortadera, Argentina. 2017.

DESDOBLAR LA INSUMISIÓN



Minerva. Integrante de la comunidad de San Francisco Tlalcalcalpan, México. 2019.



Victoria. Integrante de la comunidad de San Francisco Tlalcalcalpan, México. 2019.

Reflexiones

¿Cómo y cuándo concluye un proyecto?

143

Retomando la idea de la producción audiovisual suele considerarse que el proceso creativo culmina en la etapa de post-producción, cuando tenemos nuestra película terminada, lista para salir a los circuitos de exhibición y proyección.

En relación al proceso de esta investigación podríamos pensar que estos últimos párrafos representan el cierre de este proyecto, lo cual tiene algo de verdad, teniendo en cuenta los términos formales para la conclusión de la maestría.

No obstante creo que, la significación de todo proceso investigativo, más que en un resultado o una conclusión final se encuentra en la posibilidad de sublevación del pensamiento para generar nuevas formas de comprender y estar en el mundo. Formas que puedan construirse en una suerte de devenir nomádico (Braidotti, 2000)

como búsqueda incesante de diversas posibilidades que, a su vez, impidan la conformación de hegemonías totalizadoras.

En este sentido, lejos de concluir, este trabajo es una puerta que se ha abierto para generar múltiples desplazamientos, donde las ideas y los conceptos se fueron transformando y me fueron transformando, dando lugar a análisis y aproximaciones imprevisibles en su inicio.

En este contexto, *Sublevadas* —como propuesta teórica y práctica— es un pequeño aporte que busca sumar a las discusiones entorno a los estudios visuales en América Latina, pensando desde la diversidad de imágenes, historias y modos de hacer que dan lugar a la emergencia de contravisualidades que, por un lado, disputan los sentidos y representaciones construidas desde la hegemonía de los sistemas de poder, evidenciando y cuestionando los mecanismos mediante los cuales la matriz de dominación produce y recrea visualidades patriarcales y colonialistas; y por otro habilitan prácticas y lugares de enunciación situados histórica y geopolíticamente capaces de abordar las problemáticas, preocupaciones y preguntas que surgen en espacios y temporalidades particulares.

144

Considerar el feminismo en su conjunción como teoría y como praxis social deslindó nuevas posibilidades de abordaje de mis prácticas documentalistas, ampliando además la comprensión de las múltiples luchas y resistencias encarnadas por mujeres.

Los feminismos populares, autónomos, negros, indígenas y comunitarios plantean la necesidad de una organización social *otra*, que sobre la base de lo comunitario —sin rasgos esencialistas— permita procesos autónomos de despatriarcalización y decolonización.

En el desarrollo de los registros documentales he trabajado con diversas mujeres en lucha, algunas de las cuales se reconocen dentro del amplio universo del feminismo, mientras que otras deciden no nombrarse desde este

lugar, aunque sus intervenciones puedan ser consideradas feministas, lo cual evidencia el amplio espectro en el que se desarrollan las resistencias y sublevaciones de mujeres en Latinoamérica, imposible de ser reducidos a un único posicionamiento o lugar de enunciación.

Desde este lugar considero que la perspectiva feminista de una obra audiovisual no radica en la identificación de las protagonistas con el movimiento, sino en su capacidad disruptiva con los modos de representación hegemónicos y su potencial para desarrollar dinámicas productivas que desafían las estructuras organizativas patriarcales.

Pensar en las posibilidades de una contravisualidad feminista implica reflexionar en los actos del ver y del hacer desde un sentido de relación y comunidad. Por lo anterior, como proponen los estudios visuales, resulta pertinente ubicar las prácticas creativas en los contextos y entornos donde se constituyen para acceder a las múltiples capas de significado que se dan en la intersección de la producción, con las coordenadas sociales, políticas y culturales.

El proceso de contravisualidad feminista desarrollado en este proyecto es solo una posibilidad —entre muchas otras— que fue conformándose en el devenir de las experiencias situadas en contextos particulares, en los cuales se generaron dinámicas y estrategias que necesitan ser repensadas y actualizadas en relación a las singularidades de cada proyecto y de cada grupo de trabajo. Constituye una forma de crear narraciones colectivas en torno a lo común, que en este caso se configura a partir de las luchas y resistencias de mujeres llevadas a cabo en distintos territorios de América Latina.

Es necesario, entonces, seguir indagando en otros modos de producción audiovisual que puedan construirse en y desde los encuentros que posibilitan las experiencias situadas en contextos y tiempos determinados, atendiendo a las características y particularidades de cada situación y grupo de trabajo.

No es lo mismo filmar marchas, manifestaciones o intervenciones que se desarrollan en un espacio público, que entrevistas y escenas que tienen lugar en la privacidad de la vida cotidiana; tampoco es lo mismo desenvolverse en una ciudad pequeña como en la que vivía en Argentina donde “todos y todas nos conocemos”, que en una gran urbe con los problemas derivados de la concentración poblacional, o en una ciudad —a la que recién llegaba— bajo un golpe de Estado.

Los vínculos y los encuentros que se suscitan en cada experiencia son diferentes; las sensaciones, emociones y sentimientos que atraviesan nuestro cuerpo en cada situación afectan de modo distinto las formas de interacción con las personas, trascendiendo a las dinámicas de trabajo y a la conformación de las imágenes y los relatos que creamos. Cuando filmamos estamos inmersos en contextos donde suceden hechos que cambian nuestras percepciones, nuestras formas de estar en el mundo.

146

Mi viaje a Bolivia fue un parteaguas para pensar la visualidad y las implicaciones de las imágenes; lejos de cualquier certeza me surgieron cientos de interrogantes acerca del trabajo documentalista y la injerencia de la producción audiovisual en contextos donde está en juego la vida de las personas.

Seguramente, antes de estar allí, me hubiera imaginado recorriendo las calles con mi cámara, registrando cada hecho, cada marcha y cada represión. Pero por el contrario, no solo me abrumó el miedo, sino también la preocupación por la circulación de las imágenes una vez que salen a la luz ¿cómo influyen las imágenes que filmamos en la seguridad de las mujeres que ponen sus cuerpos en la lucha por la defensa de sus derechos? ¿Qué hacer cuando las imágenes se tornan instrumentos de persecución y opresión? ¿Cómo asumimos en nuestro rol de productores y productoras de imágenes las consecuencias del trabajo que realizamos? Aún hoy no tengo respuesta para ninguno de estos interrogantes, pero creo que son cuestiones que debemos abordar quienes pensamos que es posible producir desde lógicas contravisuales.

Por su parte, las filmaciones con las mujeres de la comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan posibilitaron el desarrollo de diversas estrategias de contravisualidad feminista que fueron posibles a partir de un vínculo constante y prolongado en el tiempo. Por consiguiente, se torna necesario considerar las dinámicas de producción, los cronogramas y los tiempos destinados a la realización de nuestro trabajo, alejándonos de las estructuras rígidas y de los tiempos cronometrados que administran las lógicas de la industria audiovisual.

El trabajo con este grupo de mujeres comenzó hace aproximadamente dos años, un periodo sumamente extenso en la racionalidad capitalista que rige la producción documental. No obstante, si nuestra pretensión es abordar formas de organización sustentadas en la reciprocidad y en la confianza, necesitamos de tiempo para vincularnos, para conocernos, para comprender qué esperan las otras personas de los proyectos que proponemos y dejar en claro cuáles son nuestros intereses y pretensiones. Tiempo para que cada integrante se involucre y pueda participar activamente. Tiempo para dar lugar a los cambios y modificaciones que surgen del trabajo comunitario.

147

Cada una de las experiencias de filmación me permitió reflexionar sobre diferentes aspectos de la producción documental, dando lugar a la creación de una contravisualidad feminista que me posibilita trabajar en la convergencia de mis inquietudes estéticas, realizativas y políticas.

Las docuinstalaciones realizadas durante el desarrollo del proyecto en la comunidad de San Francisco Tlalcilcalpan fueron fundamentales para pensar la contravisualidad feminista como un proceso creador de propuestas contrahegemónicas, que no se reducen a la generación de representaciones por fuera de los estereotipos o a la concreción de una obra como producto contravisual. Aquí lo importante son los pasos, las acciones, las actividades, las lógicas y dinámicas de producción, los vínculos y las relaciones que se establecen en cada acto de filmación, las reflexiones en torno a nuestras propias prácticas y la posibilidad de creación de proyectos que se articulan desde lo común y la reciprocidad.

Compartir el material registrado en diferentes etapas del trabajo ha permitido la generación de instancias de intercambio colectivo y la participación de las personas de la comunidad en el proceso de contravisualidad, mediante el involucramiento en el armado de las docuinstalaciones y la aportación activa en la toma de decisiones respecto al montaje y la distribución de las fotografías y los espacios de proyección.

Por otra parte, el taller de fotografía y video realizado con las mujeres de la comunidad significó la implementación de estrategias que involucran el derecho a mirar, que desplaza la mirada unidireccional e intrusa, hacia una construida desde la colectividad, el consenso y la reciprocidad. La posibilidad de que las mujeres participantes pudieran generar sus propias imágenes.

148 En estos términos, la propuesta de una contravisualidad feminista ha permitido abrir nuevos espacios de observación y creación que desgarran las lógicas de los entramados patriarcales, poniendo en juego pragmáticas del ver, autónomas y mutuas, capaces de habilitar otras narrativas y formas de entender el quehacer documental.

Al abordar las lógicas y dinámicas de la producción audiovisual desde la noción de comunidad, propuesta por los feminismos comunitarios, los procesos creativos se alejan de la concepción del autor individual, encarnado en el rol de dirección, para asumir los desafíos de la creación colectiva entendida no como la suma de individualidades, sino como una forma de construir desde lo común mediante la participación activa en la toma de decisiones y en las actividades desarrolladas. Desafíos que implican el consenso, la resolución de conflictos y la mediación ante eventualidades que escapan a cualquier planificación, los cuales, lejos de ser considerados como obstáculos o problemas, forman parte necesaria de todo proceso que procure generar instancias de reflexión y pensamiento.

Como en todo desarrollo de investigación y creación los cambios y los desplazamientos formaron parte del desarrollo de la propuesta. Algunos derivaron de un análisis crítico de los planteos iniciales, y otros como

consecuencia de lo contingente y lo emergente reconfigurando, a partir de lo inesperado o no planificado, el contenido de los registros documentales y el diseño de la docuinstalación.

Hasta hace pocos meses el proyecto contemplaba el montaje de la docuinstalación en sala y en la plaza de la comunidad de San Francisco Tlalcilalcalpan, pero como consecuencia del confinamiento y de las medidas de sana distancia frente a la pandemia de Covid-19 la realización ha quedado en suspenso.

En estas circunstancias, y ante la indiscutible importancia de los medios digitales y las plataformas virtuales, la docuinstalación web pasó de ser un complemento —que permitía mayor accesibilidad y libre circulación de los contenidos en el ciberespacio— a ser una parte sustancial en el diseño de *Sublevadas*.

Esta reorganización de los aspectos expositivos implicó la resignificación de la docuinstalación web dentro de la propuesta global de producción. La estructura de la página ya no solo debía contener cada una de las partes del relato, ahora tenía que ser capaz de transmitir las estructuras significantes que sustentan el proyecto.

El primer paso fue pensar en las características y particularidades del nuevo medio para luego analizar cuáles eran las dimensiones de *Sublevadas* que podían ser abordadas en el diseño de la página web. De esta forma, el diseño plantea la relación de lo privado, lo público y la experiencia mediante botones de acción ubicados en la pantalla principal junto con las otras opciones de subpáginas. Por otro lado, los contenidos del sitio web se irán actualizando con nuevos videos, fotografías y textos.

El montaje en sala expuesto en este trabajo es una primera versión —la que dio inicio a esta propuesta audiovisual— que anhelo seguir actualizando a través de la producción de nuevos videos que den cuenta de otras experiencias de luchas y sublevaciones, las cuales, se sumarán a la construcción del relato fragmentado

que sustenta la docuinstalación, reconfigurando la narración a partir de las posibles relaciones entre los contenidos que, a su vez, darán lugar a nuevos diseños y montajes.

Esta perspectiva habilita, además, la continuidad del proceso reflexivo sobre las múltiples conexiones entre visualidad, audiovisual y feminismos, articulando la producción de pensamiento, la realización documental y la perspectiva de una mirada sobre el mundo que, anhelo, continúe transformándose en su devenir nómada.

Bibliografía

153

Aguinaga, Margarita (2011). *Pensar desde el feminismo. Críticas y alternativas al desarrollo*. En: M. Lang y D. Mokrani (comps.). *Más allá del desarrollo*. Quito, Grupo Permanente de Trabajo sobre Alternativas al Desarrollo, Universidad Central del Ecuador, pp. 55-82.

Amorós, Celia (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Allen, Amy (2005). *Feminist Perspectives on Power*. En Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponible en: <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-power/> (Consultado: 08-02-2020).

Alonso, Rodrigo (2015). *La Video Instalación como Deconstrucción de la Experiencia Fílmica*. Disponible en: <https://www.javeriana.edu.co/estetica/pdf/ConferenciasRodrigoAlonso.pdf> (Consultado: 06-03-2020).

Althusser Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Arreaza, Emperatriz (2008). *Las cineastas como escritoras en el cine venezolano contemporáneo*. Karibay, pp. 49-53. Mérida: Universidad de Los Andes.

Baixauli, Miguel Ángel (s.f.). ¿Qué es el cine procesual?. Laboratorio de Luz. Disponible en: <http://laboluz.webs.upv.es/que-es-el-cine-procesual/> (Consultado: 15-10-2019).

Bartra Eli y Valadés Adriana. (1985). *La naturaleza femenina*. Tercer coloquio nacional de filosofía. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.

Bolter, Jay. y Grusin, Richard (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.

154

Bonino, Luis (1999). *Los varones frente al cambio de las mujeres*. Revista de dones i intertextualitat. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Bonino, Luis (2002). *Masculinidad hegemónica e identidad masculina*. Dossiers feministes. Nº 6, pp. 7-35. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102434> (Consultado: 06-06-2020).

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Segunda edición. Madrid: Anagrama.

Brea, José Luis (2007). *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*. Estudios visuales, 4.

Brea, José Luis (2005). *Estética, Historia del arte, Estudios visuales*. Estudios Visuales, 3.

Bruzzi, Stella (2006). *New documentary. Segunda edición*. New York: Routledge.

Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Cabnal, Lorena (2010). *Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala*. En: ACSUR, *Feminismo diversos: el Feminismo Comunitario*, pp. 10-25.

Català, Josep María y Cerdán, Josetxo (2008). *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, N° 57.

Català, Josep María (2015). *Documental expandido Estética del pensamiento complejo*. En Pablo Mora et al. (Eds.), *Fronteras Expandidas. El documental en Iberoamérica*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Cocimano, Gabriel (2005). *La mujer, una metáfora latinoamericana*. En: Escáner cultural. Santiago de Chile: red de artistas, vol. 75.

Connell, Raewyn (1987). *Género y poder: sociedad, la persona y la política sexual*. Cambridge: Polity Press.

Connell, Raewyn (2003) *Masculinidades*. México: UNAM, PUEG.

Cruz Hernández, Delmy (2016). *Una mirada muy otra a los territorios-Cuerpos femeninos*. En: SOLAR, *Revista de Filosofía Iberoamericana*, año 12, vol. 12.

Demetriou, Demetrakis (2001). *El concepto de Connell de la masculinidad hegemónica: una crítica*. *Teoría y sociedad*: 30(3), pp. 337-361.

De Beauvoir, Simone (2016). *El Segundo Sexo*. México: Penguin Random House, Grupo Editorial.

De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix (2002). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Didi-Huberman, Georges (2018). *Sublevaciones*. México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Eisenstein, Serguei (1999). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Engels, Friedrich (2006). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Madrid: Fundación Federico Engels.

Federici, Silvia (2010). *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficante de sueños.

Flores, Silvana (2014). *Mujeres emergentes en el cine político latinoamericano: los cortometrajes de Sara Gómez*. *Cinemas d'Amérique latine*, vol. 22, pp 48-56.

- Fontcuberta, Joan** (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Freedman, Jane** (2004). *Feminismo ¿Unidad o conflicto?* Madrid: Narcea.
- Foucault, Michel** (2009). *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gadamer, Hans-Georg** (1998). *Lenguaje y comprensión. Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- García, Cecilia** (2007). *El cine con mirada femenina*. Crítica, vol. 943, pp. 65–69. Madrid: Editorial Crítica.
- Gargallo Celentani, Francesca** (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Ciudad de México: Editorial Corte y Confección.
- Geffroy, Céline; Soto, Carmen; Siles, Gonzalo** (2008). *La invención de la comunidad. Migración de retorno y economía solidaria en Huancarani*. La Paz: PIEB.
- Grierson, John y Hardy, Forsyth** (1979). *Grierson on Documentary*. Londres: Faber and Faber.
- Guzmán, Adriana y Paredes, Julieta** (2014). *El tejido de la rebeldía: ¿qué es el feminismo comunitario? Bases para la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres creando comunidad.
- Guzmán, Adriana** (2015). *Feminismo Comunitario-Bolivia. Un feminismo útil para la lucha de los pueblos*. Revista con la A, N° 38.
- Haraway, Donna** (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Higgins, Dick** (1984). *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Hill Collins, Patricia (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Boston: Unwin Hyman.

Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.

Jay, Martin (2003). *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Diego Portales.

Kattenbelt, Chiel (2008). *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume, vol. 6.

Krauss, Rosalind (1979). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós.

Korol, Claudia (2016). *Feminismos populares. Las brujas necesarias en los tiempos de cólera*. En: Nueva sociedad, vol. 265, pp.142-152.

Larrosa, Jorge (2006). *La experiencia de la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lerner, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.

Lugones, María (2008). *Colonialidad y Género*. Bogotá: Tabula Rasa, vol. 9, pp. 73-101.

Lunch, Nick y Lunch, Chris (2006). *Una mirada al video participativo. Manual para actividades de campo*. Oxford: InsightShar.

Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

Machado, Arlindo (2008). *Convergencias y divergencias de los medios*. Disponible en: <http://mediosexpresivoscampos.org/wpcontent/uploads/2016/04/Convergencia-y-divergencia-de-los-medios-ArlindoMachado.pdf> (Consultado: 25-06-2020).

Martínez Luna, Sergio (2012). *La visualidad en cuestión y el derecho a mirar*. En Revista Chilena de Antropología Visual, vol.19. Santiago de Chile.

Metz, Christian (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Mignolo, Walter (2007). *El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura. Un manifiesto*. En: El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Miranda, María Eugenia (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*. Tesina de Grado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

159

Mirzoeff, Nicholas (2001). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Mirzoeff, Nicholas (2016). *El derecho a mirar*. En: IC - Revista Científica de Información y Comunicación.

Mouffe, Chantal (1993). *Feminismo, ciudadanía y política democrática radical*. En: Debate Feminista, vol. 7, pp. 21.

Nash, Kate (2011). *Beyond the Frame: Researching Documentary Ethics*. En Text Journal Special Issues, issue 11. Tasmania: University of Tasmania.

Nichols, Bill (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Niney, François (2009). *La prueba de lo real en la pantalla*. México: Universidad Nacional Autónoma.

Noguez, Dominic (1979). *Éloge du cinema experimental*. París: Ed. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Paredes, Julieta (2010a). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad.

Paredes, Julieta (2010b). *Hilando fino desde el feminismo indígena comunitario*. En Y. Espinosa Miñoso (Dir.). *Aproximaciones críticas a las prácticas teóricas políticas del feminismo latinoamericano*, pp. 117-120. Buenos Aires: En La Frontera.

160

Paredes, Julieta; Guzmán, Adriana (2014). *El tejido de la Rebeldía. Qué es el feminismo comunitario*. La Paz: Comunidad mujeres creando comunidad.

Parente, André (2009). *A forma Cinema: Variações e Rupturas*. En: Katia Maciel, *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, pp. 23-47.

Pérez Estévez, Antonio (2008). *Tomás de Aquino y la razón femenina*. En: RF, vol. 26, pp. 9-22.

Rajewsky, Irina (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. En: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, vol. 6, pp. 43-64.

Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, Jacques (1998). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rancière, Jacques (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Regil Vargas, Laura (2001a). *Hipermedia: laberintos digitales*. Disponible en: <http://www.narxiso.com/hipermedia.html> (Consultado: 20-04-2020).

Regil Vargas, Laura (2001b). *La caverna digital. Hipermedia: orígenes y características*. México: Universidad Pedagógica Nacional.

Renov, Michael (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Richard, Nelly (1994). ¿Tiene sexo la escritura? En: Debate Feminista, vol. 9, pp. 127-139.

Richard, Nelly (1996). *Feminismo, experiencia y representación*. En: Revista Iberoamericana, vol. LXII, Julio-Diciembre.

161

Richard, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.

Richard, Nelly (2009) *La crítica feminista como modelo de crítica cultural*. En: Debate Feminista, Año 20, Vol. 40.

Richard, Nelly (2018) *Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. En: Abismos temporales. Santiago de Chile: Metales pesados.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rodríguez-Palop, María Eugenia (2019). *Revolución feminista y políticas de lo común frente a la extrema derecha*. Barcelona: CLACSO.

Rorty, Richard (1998). *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós.

Royoux, Jean-Christophe (1997). *Pour un cinéma d'exposition*. Omnibus, vol. 20, pp. 11-12.

Ruby, Jay (1991). *Hablar por, hablar acerca de, hablar con, o hablar a lo largo de un dilema antropológico y documental*. *Visual Anthropology Review*, vol. 7, N° 2, pp. 50-67.

Reglamento de titulación, Facultad de Artes UAEMéx.

Reglamento de titulación UAEMéx.

Segato, Rita Laura (2010). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. Disponible en: https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf (Consultado: 08-04-2020).

162

Segato, Rita Laura (2013). *Las Estructuras Elementales de la Violencia*. Buenos Aires: Prometeo.

Segato, Rita Laura (2016). *La Guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Seidler, Victor (2000). *La sinrazón masculina*. México: Paidós. PUEG-UNAM. CIESAS.

Smith, Marquard (2006). *Los estudios visuales como estudios de modos de hacer*. *Estudios Visuales*, 3.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1988). *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. En: *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 1. México: Colección Cultura Universitaria, pp. 29-62.

Tudurí, Gerardo (2017). *Escritos en torno a Cine sin Autor*. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, vol. 9, pp. 397-430.

Uriona, Pilar (2012). *Pensando los Feminismos en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Conexión Fondo de Emancipación.

Verón, Eliseo (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.

Weinrichter, Antonio (2013). *Montaje Marker*. En: Revista Cine Documental. N° 7. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/montaje-marker/> (Consultado: 05-07-2019)

Youngblood, Gene (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.

Zunzunegui, Santos (1984). *Mirar la imagen*. Zarautz: Universidad del País Vasco.

Zurian, Francisco y Caballero, Antonio (2013). ¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual. Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas. Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación. Segovia: Asociación Española de Investigación de la Comunicación, pp. 475-487.



SUBLEVADAS

FACUL
TAD de AR
TES
UAEM



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México