



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CONSTRUCTOS CÓNCAVOS FEMINISTAS Y GRAMÁTICAS DEL MONTAJE
AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO (1986-2012)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
TANIA VILLANUEVA LÓPEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
MTRA. KAREN CORDERO REIMAN
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
DRA. MÁRGARA MILLÁN MONCAYO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES-CENTRO DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS
DRA. MARÍA LAURA ROSA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice de contenidos

Introducción | 5

Capítulo I. Un rastreo de concavidad en los montajes latinoamericanos | 35

- 1 El zurcido invisible | 36
- 2 Antecedentes, contextos e intersticios | 41
- 3 Técnica y escenario/Montaje e intervención | 50
- 4 Entrecruces y fragmentación en los montajes latinoamericanos | 58
- 5 Estéticas imperfectas | 76
- 6 Urgencias incipientes | 81
- 7 Manifiestos y pronunciamientos desde el sur | 86
- 8 Ecos de urgencia/años 80 | 112
- 9 Retornos al cuerpo | 121

Capítulo II. Gramáticas del montaje: Imágenes a través del espejo | 137

- 1 Antecedentes. Posibilidades del montaje | 138
- 2 Problemas de representación y autonomía de los cuerpos | 147
- 3 Encrucijadas de las gramáticas audiovisuales | 160
- 4 Montaje, gramáticas y prácticas del derrumbe | 170
- 5 Las trampas del montaje orgánico | 185
- 6 Montaje de choque | 195
- 7 Montaje, cuerpos rotos y afectos | 201
- 8 Performance y políticas del montaje | 206

Capítulo III. Contra-cines feministas y montajes cóncavos | 215

- 1 Montajes cóncavos | 216
- 2 Montaje y diferencia | 230
- 3 *Counter cinema, anticines, contra-cines feministas y montaje* | 239
- 4 Autocuerpos, contra-cines y feminismos | 254
- 5 Contra-cines, cuerpos y montaje | 265

- 6 Hilvanando desde la concavidad | 278
- 7 El adentro y afuera del constructo audiovisual cóncavo | 288
- 8 Montajes cóncavos y archivo | 295
- 9 Montajes cóncavos y posmemoria | 301

Capítulo IV. (Des)montajes de las coreografías | 312

- 1 La Venusina Renace | 313
- 2 Coreografías y concavidad | 334
- 3 Cuerpos incómodos | 344
- 4 Coreografías, mecanismos y artilugios | 352
- 5 Gesto y fragmento | 361
- 6 Pulso contenido y sostenido de los cuerpos | 368
- 7 Fragmentación y espacios de restitución | 374
- 8 (Des)montajes y coreografías de resistencia | 381
- 9 Recepción y articulaciones desde la concavidad | 387

Conclusiones | 394

- a) Rasgos formales de concavidad
- b) Montaje blando y pantallas divididas
- c) Imágenes de la posmemoria
- d) Manejo paralelo de espacios privados-públicos
- e) Problematización del fragmento
- f) Pulsión autobiográfica
- g) Concavidad y recepción

Referencias bibliográficas | 415

Filmografía | 451

Agradecimientos

Mi agradecimiento profundo a mi comité tutor. A mi tutora Rían Lozano, que ha sido una generosa compañera, guía lúcida y brillante de esta investigación. Sin sus enseñanzas transformadoras, entrañables y su perspectiva transversal y situada, este estudio no habría llegado a puertos tan afortunados. A Karen Cordero, de quien nunca dejé de aprender, por su crítica penetrante, sus huellas pioneras en los feminismos mexicanos y su perspectiva siempre aleccionadora. A Mária Millán, ya que, sin sus trazos precursores, este proyecto no habría sido posible; sus investigaciones, enseñanzas y sus lúcidos comentarios han sido trascendentales para mi vida. A David Wood, cuyas clases de cine han sido de las más gratificantes, alentadoras y críticas; su apoyo, objetividad, claridad y su pasión por el cine han nutrido considerablemente este proyecto. A María Laura Rosa, de quien he aprendido infinitamente; sus poéticas acciones de recuperación de memoria, su escritura inspiradora, su confianza, sus observaciones precisas y su atenta lectura han estimulado de manera indescriptible esta disertación.

A los activismos y búsquedas de todas mis tutoras y de mi tutor, que me motivan cada día a trascender las investigaciones y a llevar a la práctica y a espacios comunes lo aprendido. A las teóricas, realizadoras y compañerxs feministas, en quienes me reconozco y con quienes logro entender con plenitud lo que nos comparte a todas nosotras, mujeres latinoamericanas, Gloria Anzaldúa, sobre el acto de escribir, de hacer escuchar nuestras voces y escucharnos unas a otras para transformar las realidades, y cuyas palabras resuenan siempre en mi corazón: “escribir es el acto de hacer alma, alquimia”.

Agradezco, además, a Giulia Colaizzi, cuyo trabajo es también sustancial e inspirador para la desembocadura de las reflexiones de este estudio, por sus hondas observaciones y su atenta lectura. A Marisa Belausteguigoitia, Ingrid Kummels y a Stephanie Schütze, por su valiosísimo apoyo y sus comentarios inestimables. A María Konta, por sus consejos, su confianza, tiempo y experiencia compartidos.

Agradezco, de igual forma, todo el apoyo recibido por mi posgrado, a Deborah Dorotinsky y sus enseñanzas transmitidas, a Héctor Ferrer, a Brígida y Gabriela Sotelo, a todos por su gran generosidad. A la UNAM. Al pueblo mexicano por brindarnos la oportunidad a los estudiantes de seguirmos preparando a través de apoyos tan imprescindibles como la beca CONACYT, y así los proyectos, como el presente, puedan derivar en acciones de difusión y prácticas extendidas a la documentación y preservación del cine nacional y latinoamericano.

Al Colegio Internacional de Graduados “Entre espacios, movimientos, actores y representaciones de la globalización” (Freie Universität Berlin, Instituto de Estudios Latinoamericanos, Humboldt-Universität zu Berlin, Universität Potsdam, El Colegio de México, UNAM, CIESAS) por brindarme la posibilidad de dialogar y de ser partícipe de un proyecto tan enriquecedor que me permitiera escuchar otros puntos de vista, crear redes y continuar en diálogo permanente con investigadores de México, Berlín y de otros lugares de pensamiento.

Al CUEC y a Teresa Carvajal, por la inmensa generosidad de mostrarme parte del archivo del Colectivo Cine-Mujer. Un agradecimiento profundo, especial e imperecedero para Ximena Cuevas, Nela Ochoa, Luna Marán, Sharon Toribio y Pilar Rodríguez Aranda por compartir sus proyectos, miradas y corazones que empaparon esta escritura de imágenes, cortes, acercamientos, voces, sonidos, colores velados, ángulos, manos abrazando el aparato de registro, minutos, horas y noches de edición y recuerdos. A todas las realizadoras y realizadores que aborda este estudio, como Gabriela Golder, Beth Moisés, Martha Rodríguez, Jorge Silva, Kika Nicolela, Juan Loyola, Nadia Granados, Bruno Varela entre otrxs, cuya generosidad y activismos hacen que sus obras se encuentren en archivos abiertos para poder consultarlas y compartirlas. A María Eugenia Rabadán, Jèssica Jaques, Gerard Vilar, Cynthia Pech y a Meri Torras por sus enseñanzas inmutables y su ejemplo de investigación y crítica para mis estudios en el arte contemporáneo y los feminismos.

A mi compañero navegante, Ruben, por el tiempo alma y el amor inmanente. A Lily y Aleida, y nuestra inamovible complicidad amorosa, y a Omar, por su siempre oceánico amor. A Carmen Casanova, a Maruquita, a Angélica Chávez, a toda mi familia y su abrazo estelar. A Mafalda Budib y su infinito corazón luz, a su familia, a Antonella Fagetti y a todas mis hermanas ancestrales Flor, Jetzi, Erika, Diana, Gaby, Nadia y Adriana. A mis compañerxs Antonio Ruiz, Pablo Carmona, Alejandra Lomelí y Amor Teresa, por su invaluable solidaridad, cariño y apoyo.

Sus corazones se entretajan al mío.

Resumen

Palabras clave: montajes cóncavos, autocuerpos, cine, videoarte, feminismos, performance.

En esta disertación proponemos repensar el montaje audiovisual introduciendo la noción de *montajes cóncavos* a partir de las imágenes propuestas por Luce Irigaray. De estas, la autora proyecta la imagen del *espejo cóncavo* como metonimia del impulso de búsqueda hacia un autorreconocimiento y una autonomía cognitiva por parte de las mujeres.

En nuestra indagatoria, realizamos la traslación del término de *concauidad* para aplicarlo e incorporarlo al montaje audiovisual. Localizamos estos montajes cóncavos como un modo de montaje feminista basado en una dialéctica y un determinado tramado de elementos privados y públicos, y en una intencionalidad situada y “encarnada”. No obstante, también observamos que algunos rasgos de dichos montajes pueden encontrarse en realizaciones interrogantes, al interior de la perspectiva de los contradiscursos y de facturación heterogénea.

En nuestro análisis nos sustentamos en teorías filmicas feministas, como las de Teresa de Lauretis y Alexandra Juhasz con su noción de *Autocuerpo* (*auto-body*, *auto-bodies*), apoyada en las motivaciones e indagaciones de las videastas feministas de colectivos estadounidenses de los años 60 y de momentos posteriores. Este es un concepto feminista radical que nos ayuda a pensar y a revisar las búsquedas de las mujeres hacia las representaciones de los cuerpos reales y de las propias historias: “presento-(mi-propio)-cuerpo”.

Contemplamos que estos constructos sobrevienen de los años 60 con las reivindicaciones de los registros e intencionalidades filmicas de las y los artistas del performance, los ejercicios colectivos de cines universitarios, las rupturas, manifiestos y realizaciones de los nuevos cines latinoamericanos, los desmantelamientos y cuestionamientos de los cines feministas, los arremetimientos y fisuras del videoarte, la oralidad y otras prácticas intimistas como el bordado, el tejido y las acciones identitarias presenciales.

A través del diálogo e interacción con algunas expresiones del videoarte y el cine experimental (1986 y 2012), rastreamos la concauidad en el montaje audiovisual como una imagen de reunificación y de sutura de los cuerpos subalternos. Dicha sutura cóncava es, inclusive, una acción de reivindicación, redignificación, posmemoria, reconstrucción y un acto de reapropiación de las imágenes y referencias de los símbolos de la cultura visual hegemónica.

Abstract

Keywords: concave montages, auto-bodies, cinema, video art, feminisms, performance.

In this dissertation we propose rethink the audiovisual montage by introducing the notion of *concave montage* from the images proposed by Luce Irigaray. Of these, the author projects the image of the concave mirror as a metonymy of the urge to search towards self-recognition and cognitive autonomy by women.

In our investigation, we translate the term of *concauidad* to apply it and incorporate it into the audiovisual montage. We localize these concave montages as a feminist model of assembly based on a dialectic and a certain weave of private and public elements, and on a situated and "incarnate" intentionality. However, we also note that some features of such assemblages can be found in questioning realizations, within the perspective of *counter-cinemas* and with an heterogeneous creation.

In our analysis we sustain in feminist film theories, such as the Teresa de Lauretis and Alexandra Juhasz with his notion of *Auto-bodies*, supported by the motivations and inquiries of videographers Americans feminists collectives of the 1960s and subsequent moments. This is a radical feminist concept that helps us to think and review the searches of women towards representations of the real bodies and the histories themselves: "I present-(my-own)-body".

We look that these constructions comes from the 1960s with the demands of the film recordings and intentions of performance artists, collective exercises of university cinemas, ruptures, manifiestos and realizations of the new Latin American cinema, the dismantlement and questioning of the feminist cinemas, the seizures and fissures of videoart, orality and other intimate practices such as embroidery knitting and identity face-to-face actions.

Through dialogue and interaction with some expressions of video art and experimental film (1986-2012), we track the concauidad in the audiovisual montage as an image of reunification and suture of the subordinate bodies. This concave suture is also inclusive, an action of vindication, redignification, posmemory, reconstruction and an act of reapropriation of the images and references of the symbols of the hegemonic visual culture.

Introducción

Las motivaciones que impulsan este estudio del montaje audiovisual cóncavo, las contraescrituras fílmicas y las prácticas fílmicas feministas han derivado de territorios adversos muy cercanos a la experiencia. Mi lugar de enunciación y de diálogo se desprende de las vivencias de una familia de migrantes que se establece en la ciudad de Puebla para dedicarse a la exhibición y recolección de películas que, en los años ochenta, se distinguían dentro de la línea del llamado “cine de arte”. Este espacio cultural (Videoteca Macondo¹) fue el primer videoclub de su tipo en Puebla, México, el cual creció de manera autónoma, aunque pensado en un inicio como parte de la cadena de videoclubes de cine independiente, Zafra Cine Video, trazada en 1977 por el director, productor de cine y gestor cultural Jorge Sánchez Sosa.

Por lo tanto, mi cercanía al cine desde la infancia, y a lo largo de más de veinte años, transcurrió en este espacio erigido por mujeres que sorteó todas las adversidades imaginables, sin ningún apoyo institucional y con las dificultades que atraviesa cualquier persona y, en mayor medida, una mujer, al estar frente a un proyecto de esta naturaleza, tales como la falta de credibilidad y de espacios de expresión y de acción para la difusión de las producciones de cine independiente y experimental en dicha entidad.

¹ Zafra Video, posteriormente llamado Videoteca Macondo, fundado en 1987 en la ciudad de Puebla, México. Para mayor información puede consultar: Yadira Llaven, “Macondo sobrevive como propuesta de cine de arte y cumple 18 años de fundación”, *La Jornada de Oriente* (Octubre 17, 2005) <http://www.lajornadadeorientemex.com.mx/2005/10/17/puebla/cul1.html>, Yadira Llaven, “Con nueva imagen, Macondo cumple 20 años de ofrecer cine de arte en Puebla”, *La Jornada de Oriente* (Junio 21, 2007) <http://www.lajornadadeorientemex.com.mx/2007/06/21/puebla/cul115.php>.

Posteriormente, ya en el trayecto de mis estudios sobre cine, los cuales incluyen estudios de realización y guion, me cuestioné sobre la presencia, el lugar y los motivos de otras estéticas latinoamericanas, principalmente de realizadoras mujeres, en cátedras de cine universitarias, en las cuales encontramos dichas producciones, en su mayoría, ausentes. Todos estos motivos, junto a mi acercamiento e identificación con la teoría filmica feminista, detonaron la necesidad imperante de unirme —desde mi lugar de acción como estudiante de cine, latinoamericana, feminista y también participante en el proceso de realización de registros—, a la lectura, difusión y retransmisión de las realizaciones latinoamericanas no hegemónicas de las últimas décadas.

Estas últimas inquietudes aumentaban desde el trabajo de campo, entre el diálogo y la observación, a medida que se producía una compenetración mayor con las realidades latinoamericanas, la cual profundizaba el cuestionamiento en torno a los estímulos, antecedentes y alcances de sus articulaciones, sin perder de vista los contextos heterogéneos de enunciación, de obras que han sido resueltas en procesos disímiles de manufactura y que, al mismo tiempo, han estado envueltas en una difusión y recepción complicadas.

Conjuntamente, muchas de las realizaciones que convulsionaron y que detonaron la perspectiva de esta investigación son las que han dado cuenta de una urgencia, la emergencia de inmediatez del registro y un llamado de sostener el pasado en el instante presente, mismas que, empero, no dejan de ser realidades “intervenidas”, manipuladas o atravesadas de manera significativa por el montaje, tales como la serie de manifiestos audiovisuales colectivos realizados a partir de la última década, por parte de realizadores cercanos a los movimientos, estudiantes y de los mismos participantes de escraches y manifestaciones públicas en países latinoamericanos y en España, por ejemplo:

Los manifiestos de denuncia en México emprendidos a partir de mayo de 2012 por parte del movimiento estudiantil Yo Soy 132 y los videos realizados por colectivos como el Frente Autónomo Audiovisual, fundado en 2013, o las producciones de los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de las mismas fechas; las manifestaciones y expresiones públicas registradas por la realizadora Cecilia Barriga durante los movimientos ciudadanos del 15M, presididos en 2011 por parte de los indignados en España, el Occupy Wall Street y la toma por parte de indignados neoyorquinos de Zuccotti Park y los movimientos estudiantiles en Chile y las tomas de los liceos en demanda, una vez más, de educación pública gratuita y de calidad; las transgresiones y las exploraciones de los espacios de resistencia, en lugares como Praga, Barcelona, Turín y Buenos Aires, emprendidas por Marcelo Expósito y el videoactivismo de las realizaciones colectivas del proyecto interdisciplinario artístico, pedagógico y judicial, “Mujeres en Espiral: Sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia”, que acaece desde 2008 y que se afina en 2013 en México, por mencionar tan sólo algunos movimientos.

De la concavidad y el cine

Derivada de la inflexión de las formas de los manifiestos y expresiones audiovisuales mencionadas, en esta disertación proponemos repensar el montaje audiovisual desde la noción de montajes cóncavos como reinterpretación de una sugerente imagen propuesta por la pensadora feminista Luce Irigaray. Para la autora, la imagen del espejo cóncavo funge como dispositivo de desmantelamiento psicoanalítico e inversión de la percepción

preconcebida e ilusoria, además funciona como metonimia del impulso de búsqueda hacia un autorreconocimiento y una autonomía cognitiva por parte de las mujeres.

En el caso particular de esta indagatoria, realizamos la traslación y relectura del término de *concauidad*, a partir del vuelco crítico que da la mirada al encontrarse con la oquedad del espejo, para aplicarlo e introducirlo al montaje audiovisual feminista y latinoamericano. De esta manera, los montajes cóncavos refieren a las estrategias discursivas de construcción audiovisual redirigidas hacia una autorrepresentación dialógica con base en elementos autorreferenciales, en muchos casos, y de espacios o formas de representación contrarias.

Las tácticas formales de estos montajes —emanadas del torrente dialéctico del montaje soviético y de las experimentaciones posteriores— se apoyan en la yuxtaposición de elementos contextuales íntimos, privados, cercanos y emotivos, con territorios públicos o externos al cuerpo que enuncia. Esta propensión está volcada en el empleo de los recursos de las pantallas divididas y de los lenguajes superpuestos del performance y las múltiples narrativas, hacia la generación de un contrapunto visual que aplica una tensión discursiva, entre la fuerte presencia y acción del cuerpo presente del o los ejecutantes del registro y los modos y juegos fragmentarios que lo/los atraviesan.

Los montajes cóncavos, mismos que se expondrán en los capítulos subsiguientes, derivan, entre otras cosas, en una construcción con intencionalidad testimonial, autodefinición discursiva y apropiación significativa de las y los participantes del registro como sujetos conscientes de una dirección, mediación o intervención mediática en las representaciones.

Esta idea de concavidad en el montaje audiovisual es una imagen de reunificación y de sutura de los cuerpos subalternos², una acción de nombrarse a sí mismo, narrarse desde el propio devenir, representar y registrar las propias experiencias y emociones y crear las imágenes propias. Dicha sutura cóncava es, inclusive, una acción de reivindicación, redignificación y un acto de reapropiación de las imágenes y referencias de los símbolos de la cultura visual hegemónica.

En este sentido, Luce Irigaray abre la paradoja de la observación con la imagen del espejo como un instrumento para observar y ser mirada. Dicho espejo es un aparato generalmente manipulado por hombres o por un observador colocado en un lugar de poder, empleado para mirar las cavidades. Al mismo tiempo, el espejo es un espejo que refleja al que mira. Aquel o aquella que se encuentra en el lugar privilegiado del que mira puede

² La noción de subalterno, desarrollada por Antonio Gramsci, reúne distintas ideas centrales de escuela marxista para plantear la presencia y el peso de una subjetividad política con base en la condición de dominación y en las relaciones de subordinación dispuestas y conformadas por elementos de poder marcados en las distintas esferas sociales y económicas, encarnados en la maquinaria del Estado y en la clase social imperante. En su amplia revisión, Modonesi observa en la idea de lo subalterno, pensada por Gramsci, una experiencia que se encuentra en tensión entre una aceptación e incorporación de la dominación y determinados espacios de resistencia y autonomía que no dejan de encontrarse dentro del ámbito de lo subalterno. En Massimo Modonesi, *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política* (Buenos Aires: FFyL UBA Sociales Publicaciones, Prometeo, CLACSO, 2010), <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/coediciones/20101108114944/modonessi.pdf>. En esta línea, aunada a la revisión de algunos teóricos postestructuralistas, dicha noción es retomada por Gayatri Chakravorty Spivak para hablar, además de la violencia en los espacios de producción y en las relaciones de las clases sociales, de una permanente violencia epistémica por parte del sujeto occidental, el sujeto etnocéntrico, que ostenta y ejerce el poder frente al otro, el subalterno, que, para la autora, es un sujeto heterogéneo. G. Spivak cuestiona la existencia de los destellos emancipatorios y los supuestos espacios de autonomía en el sujeto subalterno y menciona la incidencia de los factores de representación y de representatividad, “representar (en el sentido de ‘vertreten’) y re-presentar (en el sentido de ‘darstellen’)”, que agotan las posibilidades emancipatorias. La autora, asimismo, se cuestiona los límites de lo subalterno y llama la atención a observar en el ánimo de autonomía una ruptura de dicha condición. G. Spivak interroga sobre dichos límites, “¿puede realmente hablar el individuo subalterno haciendo emerger su voz desde la otra orilla, inmerso en la división internacional del trabajo promovida en la sociedad capitalista, dentro y fuera del circuito de la violencia epistémica de una legislación imperialista y de programa educativo que viene a complementar un texto más temprano?”. Véase Gayatri Ch. Spivak, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius* 3, no. 6, (1998): 175–235, Memoria Académica, consultado en Septiembre 18, 2015, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

suscitar o tiende a reavivar el proceso de observación lineal, es decir, ocupa el lugar de dominio y su perspectiva actúa como método de vigilancia.

El o la observadora, en palabras de Irigaray, “especulariza, especula”, su mirada funda conocimiento desde el juego de significados “a priori”. Para Irigaray el reflejo del observador en este minúsculo espejo, aparte de nulificar a la persona observada, está invadido de la persona que mira como una proyección que se amplifica. En este caso, ver equivaldría a absorber, imponer, dominar o poseer. Irigaray cuestiona en todo momento los límites de la objetividad de la mirada.

Es relevante subrayar que, aunque esta necesidad de autorrepresentación no es exclusivamente femenina, sobreviene con fortaleza, y es prioritaria, de los cuestionamientos de los movimientos, las confrontaciones y exploraciones feministas de los años 60 y 70, a partir de la urgencia de recuperación de los territorios de representación por parte de las mujeres. Dichos movimientos fluctuaron, como analiza Griselda Pollock en su estudio sobre la relevancia de las estrategias feministas para la deconstrucción del canon, “entre formaciones disciplinarias, entre la academia y la calle, entre lo social y lo cultural, entre lo intelectual y lo político, entre lo semiótico y lo psíquico, que las mujeres fueron capaces de asir las interrelaciones entre las formaciones dominantes alrededor de la sexualidad y el poder”.³

Para Teresa de Lauretis, las afrontas que emprendieron las mujeres al cuestionar su lugar en las representaciones cinematográficas fueron como viajes hacia espacios vacíos, espacios en donde se vieron atrapadas, callejones sin salida. Esto, debido a que la

³ Griselda Pollock, “La heroína y la creación de un canon feminista”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz eds., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México, D.F.: Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, CONACULTA, 2007), 147.

representación de la mujer fluctuó siempre entre una mirada masculina y una especulación de su imagen. A ellas no se les permitía reelaborar más allá de las meras imágenes, en los circuitos culturales, y la historia, en donde están suscritas. De aquí la relevancia de las escrituras y teorizaciones feministas, y también de las producciones fílmicas feministas y sus acciones sustanciales para suscribir representaciones expandidas, imágenes críticas que, en palabras de la autora, “sobrepasan al texto”.⁴

Por lo tanto, la noción de concavidad en el montaje que aquí proponemos distinguir es un ejercicio de ensamblaje fílmico que conecta y extiende un modo de ruptura de la representación, en continuidad a las ideas que alguna vez planteara Teresa de Lauretis, al discernir al cine en cuanto a una tecnología de género y una tecnología social que inscribe signos y sus significados en la cultura a partir de cuerpos reales (“medios físicos”). La autora explica que dichos signos circulan y participan en la institución de las subjetividades de los sujetos, de esta manera el cine es más que un “mecanismo o dispositivo”, interviene de modo activo en una serie de relaciones entre lo social y la tecnología. De Lauretis apunta sobre las articulaciones de dominación e imposibilidades críticas contenidas en las representaciones y la exigencia de distinguir los esencialismos y los intereses reiterados en los discursos:

Desvelar las contradicciones, la heterogeneidad, las rupturas que existen en el andamiaje de la representación, andamiaje desarrollado para contener –si eso es posible– el exceso, la división, la diferencia, la resistencia; abrir espacios críticos en el límpido espacio narrativo construido por el cine clásico y por los discursos dominantes (el psicoanálisis, desde luego, pero también el discurso que considera la

⁴ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*, trad. Silvia Iglesias Recuerdo (Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1984), 61.

tecnología una instancia autónoma, o la noción de una manipulación total de la esfera pública, la explotación del cine, con intereses puramente económicos); por último, desplazar esos discursos que ignoran las reivindicaciones de otras instancias sociales.⁵

Asimismo, el feminismo nos posibilita herramientas de apreciación transversal para llevar a cabo un análisis del montaje audiovisual desde las movilizaciones de las miradas situadas, las disecciones de los constructos en línea hacia las revisiones aludidas de Teresa de Lauretis, la autoexploración cognitiva desde la proposición de autocuerpos⁶ de Alexandra Juhasz, y la relevancia de la fluctuación de un cine deconstructivo, distinguido por Johnston o Mulvey, entre muchas otras teóricas del cine que abordamos en este estudio.

Después de todo, las experiencias audiovisuales latinoamericanas independientes parten de la emergencia de políticas de autorrepresentación con el empleo de las tecnologías audiovisuales de registro, que implicaron las derivas e inflexiones deconstructivas, emotivas y cognitivas a partir de un “yo” o un sujeto experiencial.

En la pesquisa advertimos que estos ejercicios, de búsqueda permanente, derivan, y encuentran sus momentos más álgidos en los estallidos transdisciplinares que sobrevienen

⁵ De Lauretis, *Alicia ya no*, 51--52.

⁶ Autocuerpo (*auto-bodies*) es una noción propuesta por Alexandra Juhasz para referir a las motivaciones e indagaciones del registro y transmisión de las experiencias de las mujeres por parte de los colectivos feministas de finales de los años 60 y momentos posteriores. Es un concepto feminista radical que ayuda a pensar y a revisar las búsquedas de las mujeres hacia las representaciones de los cuerpos reales y de las propias historias. Las traductoras del término observan que este neologismo contiene diversas lecturas y significados que giran alrededor de la acción de presentar, poner el cuerpo: “presento-(mi-propio)-cuerpo”. En México, el término ha sido traducido colectivamente, inicialmente por Ximena Bedregal y el grupo de investigación independiente feminista la Chorchilla Chillys Willys (Gloria Hernández Jiménez, Salvador Mendiola, María Adela Hernández Reyes, entre otras compañeras), el cual, también ha sido revisado y discutido por las integrantes de la Coreografía de Género y Sociocultura. Publicado originalmente en *Afterimage*, vol 21, no. 7 (Febrero 1994), Nueva York: 1014 y publicado en México por los investigadores mencionados en *La Correa Feminista*, no. 12 (Primavera 1995): 46-49.

los años 60 con las reivindicaciones de los registros filmicos de las y los artistas del performance, los ejercicios colectivos de los cines universitarios, las rupturas, manifiestos y realizaciones de los nuevos cines, los desmantelamientos y cuestionamientos de los cines transversales feministas y los potentes arremetimientos y fisuras del videoarte.

Todas estas indagaciones, filmicas de base, pero de constitución, materialización y significación heterogéneas, acaecen, no obstante, de manera muy estrecha entre sí, en circuitos con fronteras, intersticios y hendiduras tanto estéticas, narrativas, significativas, expresivas y simbólicas, como temáticas, con relación a la preocupación por abordar las cuestiones sociales latinoamericanas comunes que coinciden, además, con una suerte de proclamas y acciones militantes o activistas en medio de las adversas circunstancias históricas y socioeconómicas.

Por ende, situamos este estudio del montaje en estos intersticios y expresiones reivindicativas. Rumbo al reconocimiento de una propuesta feminista cóncava en el montaje, trazamos un rastreo ondulante entre expresiones diversas y heterogéneas; distintas entre sí, feministas y no feministas, cortometrajes y medimetrajes, realizaciones que asimilan elementos de la ficción y del documental en sus producciones y que coinciden en la gran necesidad de generar, en los años comprendidos entre 1986 y 2012, imágenes propias, constructos cognitivos de autorrepresentación, autogestión (personal y colectiva) y memoria latinoamericana.

Por otra parte, distinguimos en las mismas la urgencia de producir entramados y constructos con un montaje cóncavo diferenciado, que resigne el acto de “escribir” con la cámara y con los cuerpos desde los territorios de la contravisualidad. Es decir, organizar los signos audiovisuales desde la disidencia, a manera de autorreconocimientos individuales

y colectivos con la premura de restaurar las improntas invisibles de historias o injusticias que han sido borradas o que han sido omitidas de las distintas esferas cognitivas.

En estos tipos de contra-cines⁷ como “contraescrituras” de lo audiovisual, la intención de reencontrar y redirigir los vínculos del lente, las perspectivas de encuadre y, por lo tanto, las miradas con los cuerpos que las generan y abrazan son inaplazables. Reconectar la mirada con los motivos encarnados que subyacen en una imagen es un acto de situar la mirada para adentrarse en los contextos, las circunstancias y motivaciones específicas; no de personajes, ni de escenarios, sino de nombres, gestos, señas, detalles, espacios interiores, especificidades de los cuerpos. Bajo esta primicia, en esta indagación desarrollamos la idea fundamental de repensar el montaje desde la concavidad (montajes cóncavos) para evidenciar las búsquedas de artistas y colectivos por una autorrepresentación y autodeterminación dentro de la lógica de las representaciones.

Por lo anterior, la selección derivada para esta investigación, que hemos ido distinguiendo desde un apremio y un recorrido personal de emergencia y de reencuentro con las voces “acalladas”, no representa ni las “mejores” obras ni las únicas, pero sí pretende integrar un extracto significativo que nos sirva para guiar, clarificar y evocar los enclaves teóricos de los montajes cóncavos que examinamos aquí. Entre las obras que abordamos en el estudio se encuentran las miradas y las voces de: Denisse Arancibia (Bolivia), Pilar Rodríguez Aranda (México), Laura Bondarevsky (Argentina), Gabriela Golder (Argentina),

⁷ De acuerdo con el diccionario de la RAE (Diccionario panhispánico de dudas ©2005, Real Academia Española, consultado en Febrero 4, 2013, <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=contra>), en el español, es incorrecto escribir con un guion o separados de la palabra base, a los sustantivos conformados con el prefijo “contra” como elemento compositivo. No obstante, para fines académicos y para dar continuidad a las interpretaciones y referencias de la mayoría de las investigadoras latinoamericanas de la teoría fílmica, que se han basado en las traducciones hechas a textos escritos en inglés, los cuales abordan este tipo sustantivos con el empleo de un guion intermedio para su construcción y constitución argumentativa, hemos respetado la traslación intacta de la noción de “contra-cine”.

Lucrecia Martel (Argentina), Juan Loyola (Venezuela), Graciela Taquini (Argentina), Pola Weiss (México), Sharon Toribio (México), Kika Nicolela (Brasil), Nela Ochoa (Venezuela), Nadia Granados *La Fulminante* (Colombia), Ximena Cuevas (México), Tzutzumatzin Soto Cortés (México), Luna Marán (México), Beth Moysés (Brasil), Bruno Varela (México), Clemente Padin (Uruguay), Martha Rodríguez y Jorge Silva (Colombia).

Montaje y contravisualidad

A pesar de que en este estudio trabajamos con territorios no estáticos y bastante azarosos, como lo son los entrecruzamientos, ensambles, movimientos, ritmos, desplazamientos, cortes, encuadres, fragmentación acelerada o ralentizada, contrapuntos sonoros, elipsis (saltos de tiempo) etc., es decir, desde las infinitas lucubraciones para la construcción de sentido en un filme, tenemos en cuenta que los múltiples dispositivos que componen el montaje audiovisual han sido reconocidos en manifiestos medulares de las prácticas audiovisuales.

El cine se ha caracterizado, desde los primeros ejercicios narrativos y documentales, por ser un ámbito de extrañamiento, intervención y movimiento, un productor de entramados y subjetividades. El desconcierto y la sorpresa que trajo el cine se expandió en el enriquecido marco de las vanguardias con las búsquedas expresivas más incisivas. Antonin Artaud transmite el sentimiento de la época cuando expresa: “El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en

que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones”.⁸

Aún en los registros más fieles, los planos secuencia más largos e ininterrumpidos, los montajes más orgánicos o invisibles posibles, se ha examinado que toda mirada implica un emplazamiento, una orientación de la mirada; y en el centro de esa colocación, en medio del flujo de lo real, de la corriente de las contingencias, se erige el montaje como parte y restitución del cuerpo atrapado en la segmentación.

El montaje ha sido teorizado desde los orígenes del cinematógrafo y ha sido analizado en función no solo de las investigaciones en torno al cine y las prácticas de las mismas realizadoras y realizadores, constituyentes de los modos de coordinación y objetivación de un lenguaje de signos complejos, abiertos y relacionales⁹, sino, también, desde áreas transversales de conocimiento.

El montaje cinematográfico es centro y complejo específico de un lenguaje reconocible hasta ahora desde lo ya constituido y, en correspondencia a las articulaciones fílmicas y sus contextos, a las relaciones entre el conjunto de significaciones internas de cada obra fílmica, que, a su vez, están inmersas en procesos históricos de retroalimentación con las culturas locales, pero, sobre todo, en la cultura visual y audiovisual global.

Desde una de las categorizaciones y taxonomías más características del montaje, como lo es la constituida por Deleuze, el autor infiere determinadas partes diferenciadas de

⁸ Antonin Artaud, *El cine* (Madrid: Alianza editorial, 1992), 14.

⁹ Un lenguaje en tanto que proceso significante dispuesto en una particularidad y unicidad expresiva que, no obstante, dispone profusos puntos de fuga debido a la naturaleza múltiple de sus unidades, las imágenes. Jean Mitry sugiere comprender al cine más allá de sus capacidades como medio de difusión y reproducción, susceptible a “organizar, comunicar y construir pensamientos y desarrollar ideas que se transforman” (...) “lo cual nos lleva a definir al cine como una forma estética (tal como la literatura), que utiliza la imagen que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya sucesión (es decir la organización lógica y dialéctica) es un lenguaje”. En Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, trad. René Palacios Moré (Madrid: Siglo XXI Editores, 1986).

los constructos audiovisuales y las relaciona con las escuelas estilísticas y las corrientes históricas, tales como:

El montaje orgánico-activo, empírico o más bien empirista del cine americano: el montaje dialéctico del cine soviético, orgánico o material; el montaje cuantitativo-psíquico de la escuela francesa y su ruptura con lo orgánico; el montaje intensivo-espiritual del expresionismo alemán, que anuda una vida no orgánica a una vida no psicológica.¹⁰

Podemos advertir que el montaje audiovisual, del lado “orgánico-activo” mencionado por Deleuze, obtiene con D.W. Griffith generar un movimiento de ruptura del marco escénico observado en los primeros sondeos cinematográficos rumbo a la aproximación dramática. Con Griffith el montaje se dimensiona como moldeador y organizador narrativo. En sus obras se despliega una estructura dinámica y secuencial que muestra la posibilidad de articular los planos y de encontrar en su modulación una cualidad emotiva desde la rítmica, su yuxtaposición, su acercamiento o de sus narrativas paralelas.

(Griffith conjuga) los materiales de una nueva escritura cinematográfica previamente experimentados (el escalonamiento de planos del plano de conjunto al primer plano, la creación de un espacio espacio-temporal, el montaje alterno y el montaje paralelo el suspense, el ritmo) y pone de relieve “la noción que es la marca esencial del séptimo arte: el montaje”.¹¹

¹⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1983), 85.

¹¹ Vincent Pinel, *El montaje. El montaje y el espacio del film*, trad. Carles Roche (Barcelona: Paidós, 2004), 20--21

Ahora bien, en un sentido disímil de producción y recepción activa del montaje, en la perspectiva soviética, se ubican los ensayos audiovisuales en otra relación entre los planos y las imágenes, con destino a un camino liberador “de la figuración ilusoria y la representatividad”¹², alejados de los “reflejos” y, de igual forma, un ejercicio de vinculación de significaciones autónomas, no obstante, dirigidas y “orientadas” hacia un efecto específico (Eisenstein).¹³

El montaje es contemplado, por otro lado, como fuerza creadora, esencia, parte fundamental del proceso cinematográfico y “base estética” (Pudovkin)¹⁴; “asociación visual” dentro de una labor de restitución consciente de los significados audiovisuales (Balázs)¹⁵; “organización, inventario, resumen de las observaciones” dentro de una correlación de intervalos, planos, movimientos, velocidades y ritmos de rodaje (Vertov).¹⁶

Asimismo, el montaje es un método determinante de cualquier realización audiovisual y una herramienta de composición con considerables ramificaciones y tipificaciones que ha merecido una multiplicidad de manifiestos e investigaciones, inclusive rigurosas desde los inicios, que han abarcado desde la postulación teórica sobre los mecanismos internos en el ordenamiento y la conformación de los registros audiovisuales, la investigación de los efectos del montaje durante el rodaje hasta la conectividad receptiva para la organización y creación de sentido.

¹² Sergei M. Eisenstein, “El montaje de atracciones”, en Joaquim Romanguera I Ramió, y Homero Alsina Thevenet, eds., *Textos y Manifiestos del Cine, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (Madrid: Cátedra, 2007), 75.

¹³ Sergei M. Eisenstein, *El sentido del cine*, trad. Norah Lacoste (México, D.F.: Siglo XXI editores, 1990), 173.

¹⁴ Vsevolod I. Pudovkin, “El montaje en el film”, en Romanguera y Alsina, *Textos y Manifiestos del Cine*, 367.

¹⁵ Béla Balázs, “El montaje”, en Romanguera y Alsina, *Textos y Manifiestos del Cine*, 371–386.

¹⁶ Dziga Vertov, “Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)”, en Romanguera y Alsina, *Textos y Manifiestos del Cine*, 30–36.

Para Deleuze, el sentido que despierta el montaje se aproxima a lo que encierra la imagen dialéctica de Benjamin, semejante a un molino en medio de la corriente, que alguna vez evocara el mismo autor para hablar de la noción de origen. De manera muy simplificada, observamos en la combinación de estas ideas la imagen de un presente giratorio que tensiona la red de interrelaciones y significaciones entre el pasado y el futuro. Es una imagen con un gran potencial político que restituye los tiempos en una constante actualización del pasado y su declinación en un mismo devenir, de aquí su naturaleza de choque, de una incisión “siempre abierta”.¹⁷

En relación con lo anterior, extraemos del *Libro de los pasajes* una nota enigmática: “No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo”.¹⁸ De esta manera, el montaje, como moldeador y articulador de imágenes, relampaguea, opera entrecruces y dispone heridas que, para Deleuze, son como la composición de los tiempos en una revelación rizomática frente al infinito.

El único carácter general del montaje es que pone la imagen cinematográfica en relación con el todo, es decir, con el tiempo concebido como lo Abierto. El montaje da una imagen indirecta del tiempo, en la imagen-movimiento particular y en todo el film. Es, por una parte, el presente variable y, por otra, la inmensidad del futuro y del pasado.¹⁹

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997), 113.

¹⁸ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero, (Madrid: Akal, 2005), 465.

¹⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1983).

Consecuentemente a esta serie de manifiestos sobre el montaje audiovisual, y tomando en cuenta la casi invisibilidad de los postulados de las mujeres realizadoras en la historia hegemónica del cine, y en mayor medida, de realizadoras y teóricas latinoamericanas, podemos distinguir que determinadas propiedades discursivas, expresivas y constitutivas del montaje audiovisual, se tornaron insurrectas al ser empleadas en propuestas con tonos y formas interrogantes dentro de modos discursivos de los ensamblajes feministas que desarrollaremos dentro de la noción de montajes cóncavos.

Esta idea de concavidad nos servirá, además, para reconocer en esta potencial “contraescritura” fílmica, al contrario de lo que se pudiera sugerir, que no se busca establecer una edificación audiovisual simplista basada en la producción opuesta o antagónica de contenidos o elementos formales, sino que funda una propuesta alterna, “otra”, en tensión técnica con espacios de significación al exterior del constructo; en dirección al derecho de mirar desde la autonomía, propuesto por Mirzoeff en su tesis sobre la contravisualidad, y “el derecho a mirar como una reivindicación”²⁰ de las formas colectivas y de la no segregación.

El autor revela un lugar de decodificaciones que se entrecruzan, lo cual identifica como una gramática de la no violencia²¹ que, en el caso de este análisis, acontece en un nuevo territorio con la separación de una gramática o del afianzamiento de fórmulas discursivas. No obstante, desde los recorridos por la autorrepresentación, esta ensambladura sí corresponde a la apelación de la resistencia de la mirada articulada, expresa y dispuesta no

²⁰ Nicholas Mirzoeff, “The Right to Look”, *Critical Inquiry* 37, no. 3 (2011), consultado en Septiembre 6, 2013, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/659354>.

²¹ “The right to look is, then, the claim to a right to the real. It is the boundary of visibility, the place where such codes of separation encounter a grammar of nonviolence—meaning the refusal to segregate—as a collective form”. En Mirzoeff, “Right to Look”, 473–496.

únicamente en el desmantelamiento y desestabilización de estereotipos y modelos narrativos afianzados, reproductores de discriminación y de desigualdades, sino, además, en una estructura referencial y procesual de constitución de sentido para la reactivación experiencial crítica dentro de una recepción activa.

Tal ensamblaje se examina como un constructo no hegemónico en una disposición a contracorriente de los “usos” semióticos, simbólicos y representativos del montaje audiovisual, en el interior de un proyecto que replantea la forma de mirarse a sí mismo y de mirar, dentro de una lógica que libere y no que constriña la mirada. Tal como Teresa de Lauretis manifiesta, uno de los objetivos centrales que la crítica feminista debería extender en los estudios de cine correspondería a enfocarse en “lograr otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social”.²²

Por lo anterior, como puntualizamos para llevar a cabo este desplazamiento reflexivo, desarrollamos, paralelamente al corpus teórico, un corpus heterogéneo de realizaciones audiovisuales latinoamericanas, material con el que dialogamos con el fin de reunir los rasgos que denoten y correspondan a un sentido de contra-cine feminista, una “contraescritura” fundada desde el trabajo de montaje.

No pretendemos que dicha selección sea la producción representativa de los montajes o los ensamblajes audiovisuales en cuestión, sino que, dentro del amplio espectro creativo y de libres significaciones, estas realizaciones nos orienten hacia la comprensión de los mecanismos audiovisuales que interrogan las múltiples y diversas preocupaciones

²² Teresa de Lauretis, “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista”, *Debate Feminista* 5 (Marzo 1992): 265.

latinoamericanas, sus diferencias, coincidencias, entrecruces y los movimientos de las emergencias sociales, resultantes de las profundas necesidades de elaborar los constructos desde otros lugares de pensamiento.

Metodología

En consecuencia, a partir de las líneas de acción, ensamblajes y contenidos de la selección, optamos por hacer una relectura de unos modos del montaje que se presentan no como estrategias transitorias o fundacionales, sino, como mencionamos anteriormente, en función de las fuerzas constitutivas que han ido sumando las tecnologías, como un conjunto de respuestas, síntomas, relaciones, intermediaciones, choques y diálogos que denotan los múltiples valores de los medios de registro y sus rasgos transversales, cargados de significaciones políticas que develan o expresan, además, otro tipo de prácticas, capacidades y métodos de restitución de los sujetos.

Las prácticas audiovisuales se constituyen y reconocen, por lo tanto, desde la mirada de la mediación e intervención, es decir, desde el entrecruce de miradas y de plataformas. De esta manera, el montaje emerge del relato filmico no tanto como un espejo mental, un engarzador o articulador de funciones simbólicas, sino como una especie de patrón, un conductor que reproduce las relaciones de poder, injusticia, inequidad, precariedad e, incluso, como un índice de los estados de incomunicación y de las complejas condiciones de interacción y representatividad identitaria.

Ahora bien, planteamos esta investigación a partir de una perspectiva feminista, aunque las obras y los creadores, desde su base, no necesariamente esbozan una

intencionalidad feminista expresa. Dicha observación y análisis tampoco se centra en obras realizadas exclusivamente por mujeres, no obstante, la mayoría de las realizadoras que seleccionamos sí son de mujeres por obvias razones de emergencia expresiva y enunciativa frente a la invisibilidad histórica.

Asimismo, estudiamos las expresiones periféricas desde la base de las edificaciones de los registros audiovisuales e intentamos ubicar el manejo y movimiento de los montajes, de la lucha manifiesta de las mujeres y otros grupos subordinados, en dirección a una edificación de estéticas emergentes de autodeterminación y de problematización de los espacios representacionales y narrativos. Por lo tanto, pretendemos desentramar algunos lugares de enunciación audiovisual de las “Latinoaméricas”, con un rastreo de las diferencias y de los lugares de intersección localizados en el pasado colonial común, sus reincidencias y actualizaciones, además de mirar hacia las improntas políticas comunes de los movimientos sociales y de las expresiones artísticas, repensados a través de las desarticulaciones del poder y de la “red de mediaciones que actualizan la colonialidad del ver”. Esto, con el propósito de indagar en lo que Christian León denomina como “un paradigma otro”, fundamentado y revisado desde los cuestionamientos de la visualidad en la crítica decolonial.

Uno de los desafíos pendientes para los Estudios Visuales que están en desarrollo en América Latina es la construcción de un lugar de enunciación a partir del cual situar histórica y geopolíticamente sus saberes [...] que la opción teórica decolonial plantee a la vez una doble operación: por un lado, de «desprendimiento» de las epistemologías occidentales que colonizaron los saberes y las disciplinas modernas;

por otro, de “apertura” de un pensamiento otro que reinaugure una nueva forma de pensar desde una pluralidad de puntos de enunciación geo-históricamente situados.²³

Es por ello que desarrollamos este estudio con una metodología feminista y a partir de los feminismos, ya que estos forman parte de un largo proceso de reivindicaciones y de acciones políticas en función de la exigencia, urgencia y necesidad de reescribir las historias sociales e individuales de las mujeres (en una primera base de análisis y de activismos) y de cualquier persona o grupo humano subalterno (como continuidad de estas primeras batallas), en tanto sujetos subyugados, oprimidos, violentados, invisibilizados, explotados o negados por sistemas estructurales de poder, subyacentes en directrices del patriarcado, y que se encuentran, a su vez, extendidos y reforzados transversalmente por otros sistemas de dominio y control, como el sistema económico capitalista.

Los feminismos, además, buscan restituir, focalizar y enmarcar la ausencia de las perspectivas de las y los oprimidos en la suscripción de la historia, para lo cual organizan diálogos permanentes, una convergencia de luchas, experiencias, acciones cotidianas, acciones creativas, reflexiones, investigaciones y teorías especializadas. Las luchas de los feminismos han abarcado, desde los inicios, las exigencias de disolución de las bases históricas de opresión y su interrelación continua con las condiciones y fabricaciones culturales de subyugación de género. En torno a los feminismos latinoamericanos,

²³ Christian León, “Cultura visual, tecnología de la imagen y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de la visualidad desde América Latina”, *Fundación Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo CEAC* (2012), consultado en Septiembre 25, 2014, <http://www.centroecuadorianoartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornadas/christian-leon/leon>.

Francesca Gargallo apunta algunas preocupaciones e inclinaciones de los cuestionamientos de las últimas décadas, las cuales han ido mudando y se han anexado a otras esferas cognitivas, reaccionando de acuerdo a los “territorios” recuperados y aún sin recuperar.

A principios del siglo XXI, el feminismo latinoamericano reivindica unos orígenes históricos que impulsan sus formas actuales y sus propósitos colectivos: a) como movimiento libertario que enfrenta el sexismo disparador de la subordinación de las mujeres, típico de la década de los setenta; b) como movimiento social en construcción, que empieza a estructurarse en organismos no gubernamentales y en asociaciones para trabajar con y para las mujeres, en ocasiones presionando al Estado, común en los ochenta; c) como movimiento identitario, organizado desde la diversidad de demandas y de pertenencias de las mujeres, preocupado por su visibilidad y presencia en el espacio público, mayoritario en los noventa.²⁴

De aquí que la óptica transversal y feminista de este estudio la enfoquemos en los montajes cóncavos como una especie de superestructura móvil de inflexión que borda nociones comunes en las realizaciones latinoamericanas y en las producciones independientes periféricas. Para ello, con una relación comparada y de desmontaje de los filmes, proponemos identificar un constructo audiovisual cóncavo con base en ciertos rasgos estudiados y propuestos a lo largo de las teorías feministas en el cine, al que le damos un seguimiento desde las miradas situadas.

²⁴ Francesca Gargallo, *Ideas feministas latinoamericanas*, Segunda Edición (México, D.F.: Universidad de la Ciudad de México, 2006): 33, consultado en Julio 10, 2013, <http://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/ideas-feministas-latinoamericanas-2a-ed-aumentada-y-corregida-2006/>.

La urgencia y la relevancia de esta investigación se ubica y se sostiene en los marcos de extrema violencia que viven las sociedades latinoamericanas a principios de la segunda década del presente siglo. Retomar el estudio del montaje audiovisual desde una perspectiva feminista no solo nos sirve para acentuar y poner en foco las posibilidades creativas de la mirada crítica, sino que, además, nos funciona como un análisis que responde a la importancia de trabajar obras audiovisuales desde una historiografía transversal y situada, lo cual requiere de una distinción desde la base de su construcción para contribuir a un acercamiento más amplio de los espacios de resistencia en las realizaciones.

Nuestro tema central y objetivo esencial en la tesis consiste en la necesidad de identificar y explicar los procesos audiovisuales latinoamericanos desde el montaje, los motivos y comportamientos de un contradiscurso, el movimiento de los contra-cines como modos de “contraescritura” audiovisual desde los montajes, y su conceptualización como montajes cóncavos, mismos que se originan y se convulsionan en medio del engranaje de procesos identitarios de subyugación. Después de todo, el montaje es un relevante productor, constructor dialéctico y discursivo, que está intrínsecamente relacionado a los modos de ver, de generar conocimiento y realidades.

Por lo tanto, aunque observamos que algunas de las formas de los montajes cóncavos pueden encontrarse en realizaciones interrogantes al interior de la perspectiva de los contradiscursos y de facturación heterogénea, nos interesa localizar en un determinado tramado de elementos y en una intencionalidad situada y “encarnada”, un montaje feminista latinoamericano. Desde el feminismo se analizan este tipo de estructuras fundadoras como partes centrales de las tecnologías que refuerzan los paradigmas de dominación. Giulia Colaizzi observó la correspondencia intrínseca entre la importancia, para el feminismo, de

enunciar y articular significados con la finalidad de transformar las realidades de opresión y desigualdad.

Feminismo es teoría del discurso, y que hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de consciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto y, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad, hacia la utopía —una utopía indispensable— de un mundo donde exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo.²⁵

Ahora bien, con relación a esta distinción del montaje y ensamblaje feminista, que funda cuestionamientos, intersecciones y crea ruido o silencio en el flujo mediático, consideramos como objetivos cinco direcciones concretas que nos sirvan como plano, en el que podamos ubicar dichos constructos y sus intersticios, en medio de las fronteras rotas por la exclusión y la invisibilización de cuerpos, espacios y sucesos.

Tales montajes anuncian la restitución de los cuerpos incómodos o atrapados entre los registros —en los cuales los cuerpos no importan— que aturden la manipulación de los mismos entre la proliferación de la fragmentación en otras pantallas de un arte relativamente reciente. Esta pesquisa interactúa con el prisma semiológico, las teorías feministas del cine y la hermenéutica necesaria para comprender la necesidad de subversión de los moldes impuestos desde la misma dispersión tecnológica.

²⁵ Giulia Colaizzi, ed., *Feminismo y teoría del discurso* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990), 20.

Por consiguiente, los objetivos fundamentales que buscaremos alcanzar con esta disertación son los siguientes:

1) Rastrear las estrategias audiovisuales discursivas comunes de la concavidad. Sin afán de homogeneizar las prácticas, los motivos y lugares de enunciación de las producciones latinoamericanas, es posible identificar determinados enclaves semióticos de los contra-cines con base en las necesidades narrativas, de registro y de respuesta en estallidos orillados por sistemas comunes de represión, colonialismo y control.

2) Hacer una revisión de las teorías de cine feministas, centrándonos en el montaje y en los contra-cines, hacia una comprensión de las preocupaciones y los distintos cuestionamientos que han dirigido las reflexiones a lo largo de la historia del cine y los medios emergentes audiovisuales (la iconografía, la representación y constitución de las imágenes estereotipadas del concepto “mujer”, la semiótica/significación e interrelación de los signos audiovisuales y su intervención cultural generadora de conceptos binarios, estereotipos y sentidos discursivos cerrados). Asimismo, distinguir los comportamientos, movimientos y ritmos del montaje alternos en las obras feministas de América Latina.

3) Explorar los testimonios, manifiestos y teorías del cine, en los cuales analizamos la conformación de un lenguaje fílmico desde el fundamento de las miradas situadas en dirección a otras estrategias retóricas y dialécticas del lenguaje audiovisual resultante a partir de las formas cinematográficas en interacción con sus transversales cinéticas, performativas, dancísticas y corpóreas. Esto con el fin de abarcar las preocupaciones discursivas, narrativas, expresivas o emotivas en Latinoamérica, las direcciones que han optado seguir, sus intersecciones culturales y sociales, su diversa producción de significados y sus tipos de recepción en territorios marginados.

4) Cuestionar la posibilidad de un constructo/ensamblaje feminista a manera de contraescritura, un hilvanado o entramado que inserte el cuestionamiento o la crítica desde la naturaleza de los signos (abiertos y abstractos) de los medios audiovisuales. Por otra parte, explorar las siguientes interrogantes: ¿cuáles son los movimientos de dicha interpretación?, ¿cuáles son los ritmos?, ¿se puede hablar del montaje audiovisual cóncavo desde el feminismo y las miradas situadas en América Latina, fundamentalmente desde las propuestas estéticas propias de las distintas regiones, tomando en cuenta las diferentes necesidades de respuesta frente a las problemáticas locales y globales?

5) Trasponer y explayar la idea de gramáticas del discurso audiovisual, entendida no como una especie de normatividad inamovible de un lenguaje específico y cerrado y una condicional aparente de todos los registros, sino como una suprafijación de la repetición, una predisposición regulativa, un aparato de reiteración y un sistema que oscila entre el relativismo y azar de los signos audiovisuales abiertos.

Revisar dichas gramáticas como un modo discursivo que se torna predominante y dogmático, generado principalmente desde la idea de repetición iconográfica y de la mirada lineal. Esta mirada o perspectiva se comprende en función de las relaciones, distancias y privilegios producidos entre un observador y un objeto (que puede ser un sujeto objetificado). Aunado a esto, este modo discursivo también subyace en las intersecciones con otros rasgos o estrategias de contención, como lo son la narrativa acrítica, la apropiación y denominación de los cuerpos, los espacios descontextualizados, la generación de estereotipos, el pastiche, los ritmos genéricos y fórmulas dramáticas “efectivas”, entre muchas otras manifestaciones reconocibles en cinematografías dominantes.

Por lo tanto, y para llevar a cabo la exploración de los objetivos anteriormente citados, nos guiamos en:

a) La consulta de producciones y archivos audiovisuales latinoamericanos e internacionales, enfocada en las creaciones de cine experimental y videoarte de realizadoras y realizadores feministas o de creadoras que emprenden una determinada propuesta y postura crítica desde el montaje frente a los distintos tipos de dominación, violencia, subyugación o a la producción de valoraciones de las subjetividades desde la hegemonía cultural, económica y social.

b) La revisión transdisciplinar e historiográfica de los montajes desde las miradas situadas, teniendo como marco conceptual las teorías feministas del cine, la teoría crítica feminista, la teoría y manifiestos del cine, al igual que la teoría crítica de otras áreas de conocimiento y de aproximación a las producciones culturales.

c) La aproximación al pensamiento y conceptualización de algunas realizadoras desde el trabajo de campo y consulta de referencias hemerográficas y de archivo.

d) La revisión comparativa y contextualizada de las producciones audiovisuales.

Desplegamos la investigación en cuatro capítulos. En el primer capítulo ubicamos el marco teórico y un rastreo de los rasgos formales de los montajes cóncavos con base en una contextualización histórica y geográfica general de algunas obras clave y momentos significativos de expresiones subversivas o incisivas a partir de realizaciones independientes y colectivas nuevos cines en América Latina, con propuestas e influencias ubicadas en los imaginarios y desafíos de espacios diversos. Por ejemplo, los embates expresados por las realizadoras de cine independiente universitario, el Colectivo Cine-Mujer y la Cooperativa de cine marginal de México, los manifiestos y recorridos de los realizadores cubanos Julio

García Espinosa y Sara Gómez, del boliviano Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, del argentino Fernando Birri y el grupo Cine Liberación, entre otros proyectos sublevados.

En pocas palabras, la finalidad del primer capítulo consiste en escudriñar y dar muestra de algunas de las inclinaciones estilísticas y discursivas en los constructos audiovisuales de las décadas de los sesenta y setenta, que trasladaron los manifiestos de denuncia, búsqueda identitaria y que, además, confieren las primeras pautas de esta búsqueda significativa en los ejercicios del montaje audiovisual cóncavo. También sondeamos, en rasgos generales, la transición de los años 80 y los asaltos significativos de las tecnologías.

En el segundo capítulo trazamos un mapa cognitivo de las corrientes hegemónicas de las realizaciones audiovisuales. Abordamos las “trampas” del montaje orgánico e ilusorio y las problemáticas de los realismos mediante la reutilización de conceptos como el de “gramáticas”. Estudiamos el montaje audiovisual para dar cuenta de la violencia mediática repetitiva, la persistente construcción de discursos sexistas, discriminatorios y de la representación de estereotipos y de sujetos subordinados. También se evidencian las construcciones de las redes globales de montaje y sus influencias directas en los contextos culturales latinoamericanos.

En el tercer capítulo analizamos las posibilidades articulativas de los contra-cines, los “contraprocesos” discursivos o discursos alternos desde la heterogeneidad geopolítica de las “Latinoamérica”. Comprende las distintas concepciones de los contra-cines, sus movimientos internos, luchas y demandas. Es un desciframiento de la base de esta propuesta de desmantelamiento audiovisual desde las teorías feministas del cine, a partir de obras que trabajan en movimientos alternos de la masificación. Dichas realizaciones son ubicadas y

reconocidas por sus ritmos, movimientos, comportamientos, interrelaciones, intertextualidades, temáticas interrogantes y por sus procesos abiertos de recepción dialéctica. Estas figuras discursivas las identificamos dentro de la noción de montajes cóncavos, propuesta conceptual e hipótesis central de este estudio.

Para desarrollar la idea de concavidad en el montaje, es preciso referirnos a la necesidad de autoexploración e introspección de las feministas con el fin de articular sus luchas. Virginia Villaplana, investigadora de medios audiovisuales y feminismos, localiza la motivación de la contraescritura en las “contranarraciones silenciosas” desde la introspección de la lucha feminista, como un desplazamiento de transformación necesario.²⁶ De aquí que en ciertas obras características de los montajes cóncavos, a partir de una meditación silenciosa e introspectiva que se transforma en exclamaciones permanentes, se lleve a cabo un diálogo descriptivo y evocativo que se desplaza de los espacios privados a la esfera pública cultural.

De esta forma, hilvanamos el reconocimiento en el que se examinan las agitaciones y conmociones de los rasgos distintivos de las representaciones latinoamericanas de ruptura de 1986 a 2012, en busca no de un modelo estático o un paradigma definitivo de los montajes cóncavos, pero sí de un prisma de síntomas, urgencias y precisiones que nos refieran, muestren, acerquen, guíen en su comprensión y posibiliten acercarnos a la articulación de las imágenes y contenidos en las estéticas feministas latinoamericanas de disturbio.

En torno a estas estéticas, las teóricas feministas del cine suelen relacionar la crítica profunda y desmenuzada de las tecnologías audiovisuales con la idea de “desmontaje”. La

²⁶ “La política feminista indagó las potencialidades de lo común en la autoconciencia, es decir, en una conciencia sujeta pero no sobredeterminada, y cuestionó la composición de las representaciones dominantes y del propio placer en la normatividad difusa de la existencia toda”. En Virginia Villaplana, “Nuevas violencias de género, arte y cultura visual” (Tesis doctoral., Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, 2008), 61.

acción de desmontar es una manera de evidenciar y descomponer las estructuras dominantes de la industria y las fórmulas visuales volcadas en los tipos de composición impuestos. Desmontar, por lo tanto, significa dismantelar la lógica consecuencia de los signos para encontrar, en la moción de las imágenes, las otras posibilidades de nombrar y representar, y los tránsitos palpables de los cuerpos encarnados a través del lente autorreferencial.

Sobre los desmontajes, Ileana Diéguez distingue en los mismos las propuestas necesarias para demoler las jerarquías representacionales, “deshilvanar los tejidos representacionales es una operación fundamental para problematizar la cómoda clasificación de disciplinas y saberes”.²⁷ A partir de esta iniciativa, a la que damos continuidad, se recorren los territorios latinoamericanos de sujeción para responder con el dismantelamiento del funcionamiento de otras formas de mirar.

En el cuarto y último capítulo, dedicado a la relevancia de las polivalencias de las yuxtaposiciones y choques del montaje audiovisual en los contextos latinoamericanos, realizamos un análisis de los modos discursivos del montaje audiovisual que rozan distintas prácticas, acciones, lenguajes artísticos y áreas de conocimiento transversales. Dichos constructos tejen coreografías como posicionamientos, encuentran en el performance y en la danza planteamientos incisivos y refractarios frente al registro, dismantelan la reproducción de la violencia y la intervención, cuestionan la vigilancia y el control y, en varias ocasiones, enfocan la problemática que exponen los cuerpos reales en el cine en medio del metraje encontrado.

²⁷ Ileana Diéguez, “Des/tejiendo escenas. Desmontajes: proceso de investigación y creación”, *Tempo Festival*, Festival de Artes Cênicas Do Rio de Janeiro, (2010), consultado en Septiembre 17, 2014, <http://tempofestival.com.br/simultaneo/desmontando-escenas/>.

Por último, y al igual que en otros tantos acercamientos al cine y videoarte desde los feminismos, planteamos este estudio como una continuidad de las teorías fílmicas, las acciones de los colectivos en lucha y de los pronunciamientos individuales que han enriquecido los movimientos feministas. Es, por lo tanto, una aproximación y un diálogo abierto con las reflexiones e investigaciones de las teóricas feministas del cine, con el que pretendemos introducir una aportación enriquecida en torno al montaje audiovisual desde las prácticas latinoamericanas.

Capítulo I

Un rastreo de concavidad en los montajes latinoamericanos

- 1 El zurcido invisible
- 2 Antecedentes, contextos e intersticios
- 3 Técnica y escenario/Montaje e intervención
- 4 Entrecruces y fragmentación en los montajes latinoamericanos
- 5 Estéticas imperfectas
- 6 Urgencias incipientes
- 7 Manifiestos y pronunciamientos desde el sur
- 8 Ecos de urgencia/años 80
- 9 Retornos al cuerpo

1 El zurcido invisible

Al desglosar las relaciones entre feminismo y cine, Annette Kuhn explica que “el proyecto fundamental del análisis feminista del cine consiste en hacer visible lo invisible”.²⁸ Dicha enunciación es muy representativa de las primeras inquietudes e indagaciones feministas en las prácticas audiovisuales y encierra algunas de las preocupaciones más marcadas, sus exigencias, pronunciamientos y manifiestos políticos, vertidos en el diálogo y la participación.

“Hacer visible lo invisible”, continúa Kuhn, reside en una labor permanente de desmontaje y de análisis de “lo cultural” que, a su vez, consiste en el desmantelamiento de las realizaciones audiovisuales en su sentido formal; la revisión permanente de las imágenes con sus representaciones y significados; y del lugar que ocupa el cine en las ideologías, sus relaciones con las tecnologías e, inclusive, las modalidades de sus signos ausentes. Desarticular los constructos discursivos, para renombrarlos y reconstruirlos a partir de los contextos sociales e históricos es, por consiguiente, parte primordial de una perspectiva feminista de análisis fílmico; volviendo a las palabras del profuso estudio de Kuhn, “hacer teoría feminista del cine es en sí comprometerse en una labor política”.²⁹

En otro contexto, en Chile, a principios de la década del 80, la activista, socióloga y teórica Julieta Kirkwood también había expresado la relevancia y el apremio de la recuperación de aquellas historias invisibles y de las luchas colectivas emprendidas por mujeres. Kirkwood describe, con relación a lo que ella considera el tercer periodo de los

²⁸ Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, (Madrid: Cátedra, 1991), 87.

²⁹ Kuhn, *Cine de mujeres*, 10.

feminismos chilenos a partir del año 78, la entereza de las movilizaciones de las mujeres latinoamericanas. Además, detalla el encuentro de las mismas con sus emociones, sus coincidencias y la formación del complejo de sus organizaciones por una presencia real político-social que pudiese confrontar “el problema de la identidad; el problema de la invisibilidad de la historia de la dominación patriarcal y más aún de la invisibilidad de las luchas colectivas emprendidas por las mujeres contra su opresión...”.³⁰

Por otra parte, y también alrededor de los primeros años de la década de los 80, Judith Barry y Sandy Flitterman-Lewis habían distinguido las formas contraculturales como caminos y estrategias de los feminismos para detonar los sistemas dominantes de representación.³¹ Para las autoras, dentro de estas estrategias y expresiones subalternas a seguir se encontraban los pasos de las mujeres que laboraban en sus casas o en sus pequeños espacios de pensamiento y de acción, las funciones de las artesanas, artistas populares y creadoras de lo que las autoras reconocen como formas “ocultas”, las voces de las artes “menores”. En esta identificación y en seguimiento de las “pequeñas” voces, uno de los llamamientos primordiales consistía en romper con los esencialismos y descifrar los no patrones, reanudar las puntadas del zurcido invisible.

Las producciones audiovisuales de la contravisualidad y, en este caso, de las prácticas de los contra-cines (entre los que se encuentran los ejercicios de los montajes cóncavos que introducimos en este estudio) tienen antecesoras teóricas y creadoras artísticas que departieron sobre el compromiso de las imágenes en movimiento, las subtramas y los alcances de los constructos discursivos audiovisuales.

³⁰ Patricia Crispi, ed., *Tejiendo rebeldías, escritos feministas de Julieta Kirkwood, hilvanados por Patricia Crispi* (Santiago de Chile: CEM, La Morada, 1987), 31.

³¹ Judith Barry y Sandy Flitterman-Lewis, “Textual Strategies”, en Patricia Erens, ed., *Issues in Feminist Film Criticism* (Indiana: Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990), 69.

Por su parte, a finales de los años 70 y principios de los años 80, Teresa de Lauretis reúne las ideas de varios autores y autoras que enriquecieron la teoría semiótica aplicada al cine³² para distinguirlo “como actividad significativa, no como sistema”, en el cual se aprecia más de una labor representativa (tanto al interior como al exterior de los constructos, desde: 1) las condiciones y presencia de las imágenes al interior de las obras/realizaciones, y 2) las condiciones y presencia del cine en la producción de imágenes y, por lo tanto, de referencias cognitivas, copartícipes del imaginario de las construcciones sociales.³³

De Lauretis examina a Claire Johnston para contestar a los presupuestos de las significaciones restringidas de un sistema que se apoya en una gramaticalidad y en unas estructuras rígidas o cerradas. Para De Lauretis, los desplazamientos de los constructos contienen y abarcan distintos acercamientos y modos de interpelación subjetivas. La autora subraya:

La significación cinematográfica y la significación en general no son procesos sistemáticos sino más bien discursivos, que no solo implican y combinan múltiples códigos, sino también situaciones comunicativas distintas, condiciones de recepción, de enunciación y de interpelación peculiares, y, con ello, de forma crucial, la recepción —la ubicación de los espectadores en y por la película, en y por el cine.³⁴

De aquí, derivamos lo crucial de la perspectiva feminista de este análisis del montaje, que prosigue como consecuencia a estas meditaciones y movimientos, con los descosidos y

³² Christian Metz, Julia Kristeva, Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Roland Barthes, Claire Johnston, Annette Kuhn, entre otros autores.

³³ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*, Silvia Iglesias Recuerdo, trad. (Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1984), 65.

³⁴ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no*, 75.

despliegues de los mecanismos de las representaciones y las particularidades de los procesos discursivos. Los montajes cóncavos, como reinterpretación de una noción crítica de desmantelamiento psicoanalítico en la constitución de pensamiento planteada por Luce Irigaray en los años 70, se desdoblán como la estrategia contracultural evocada por Barry y Flitterman: un recurso pleno de denuncia, autorrepresentación y contravisualidad discursiva.

Asimismo, presentamos los montajes cóncavos como un modo de narrar y mostrar “la diferencia”, nombrada por Teresa de Lauretis como “cuestión del feminismo”. La autora ubica dicha acepción en la alternativa no únicamente de contraponer imágenes o de reacomodar los valores desde otra jerarquía, sino en realizar una reconceptualización de los significados, traspasando la pantalla. Es decir, emprender un quehacer feminista de desmontaje, análisis, creación y producción de otras imágenes culturales con sus respectivas interacciones sociales.

En este primer capítulo emprenderemos un rastreo de la concavidad al localizar determinados enclaves y rasgos de contravisualidad en algunas propuestas significativas de contra-cines, es decir, de producciones latinoamericanas experimentales y subversivas, comprendidas en los nuevos cines latinoamericanos y los ejercicios de videoarte, entre los que se adhieren los registros ensamblados del performance. Esto, con el fin de encontrar, desde las relaciones con la teoría fílmica feminista, unas propuestas que efectúen el desplazamiento de las representaciones y cuestionamientos del interior de la pantalla a los espacios de significación y acción social:

La propuesta fundamental del feminismo, la de que lo personal es político, provoca el desplazamiento de todos los términos de esas oposiciones, el cruce y la exploración

del espacio que media entre ellos. No hay otro camino practicable si queremos reconceptualizar las relaciones que ligan lo social a lo subjetivo.³⁵

³⁵ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no*, 94.

2 Antecedentes, contextos e intersticios

Cualquier estrategia revolucionaria debe desafiar la representación de la realidad; no es suficiente debatir sobre la opresión de la mujer en el texto fílmico; el lenguaje cinematográfico/la representación de la realidad también debe cuestionarse, para así lograr la distinción entre la ideología y el texto.³⁶

Claire Johnston

En los años 70, una de las pioneras de la teoría cinematográfica feminista, Laura Mulvey, resaltó la cualidad crítica emprendida por las vanguardias históricas³⁷ inserta en la ruptura de determinados modelos narrativos y de representación en el cine. Ella reconoce que este quiebre tuvo gran parte de su fuerza de los cuestionamientos y prácticas feministas, en las cuales también se buscó descomponer los patrones discursivos de representación

³⁶ “Any revolutionary strategy must challenge the depiction of reality; it is not enough discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the cinema/the depiction of reality must also be interrogated, so that a break between ideology and text is effected”. Claire Johnston, “Women’s cinema as Counter Cinema”, in Claire Johnston, ed., *Notes on Women’s Cinema*. (London: Society for Education in Film and Television, 1973), 24–31.

³⁷ En un intento por reconducir el camino del arte para integrarlo a la *praxis vital*, acortando las distancias y cuestionando los distintos niveles de producción artística, dentro de una ya consistente institución autónoma alejada de las prácticas de las otras esferas sociales; distintas corrientes artísticas, a principios del siglo XX (1907-1913 aprox.), tales como el cubismo, el dadaísmo, el constructivismo ruso, el surrealismo francés, etc., emprendieron acérrimas estrategias a contracorriente y de desmantelamiento de los anteriores paradigmas de representación y recepción artísticas. En seguimiento a la teoría planteada por Bürger en su ensayo *Teoría de la vanguardia* (1974), en la obra de los teóricos Foster, Krauss, Bois y Buchloh, se plantea que esta especie de antiestética, planteada por las corrientes de las vanguardias históricas, contiene determinadas características que inician un largo camino de explosiones o revoluciones internas, “desmantela la estética de la autonomía en todos los niveles: sustituye la originalidad por la reproducción técnica, destruye el aura de la obra y los modos contemplativos de la experiencia estética y los sustituye por la acción comunicativa y las aspiraciones a la percepción colectiva simultánea”. Estos rasgos de combatividad están expresos en estos estallidos genéricos que inician el desplazamiento de las obras artísticas a los contextos sociales. En Hal Foster et al., *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, trad. Fabian Chueca et al. (Madrid: Ediciones Akal, 2006), 25.

tradicionales de las grandes industrias y las prácticas narrativas hegemónicas. Mulvey propugnó la importancia de poner en conflicto, desde una incursión política, las expectativas de las prácticas ya asimiladas por la cultura y las sociedades de consumo, como una manera de trastocar la larga historia de dominación al generar otros modos de representación en los medios audiovisuales.³⁸

Desde esta reflexión inicial, y en seguimiento a la necesidad de ubicar otras tramas cognitivas para una comprensión de las urgencias discursivas de las producciones emergentes e independientes en América Latina, y a partir un desmantelamiento de las construcciones cinematográficas en sus líneas tradicionales o hegemónicas, en este capítulo exponemos algunos antecedentes contextuales de las obras abordadas, que han desembocado en motivos estilísticos representativos de disturbio del montaje audiovisual, mismos que se han originado a raíz de situaciones de desigualdad, marginalidad y urgencia creativa frente a distintos tipos de coerción.

La propuesta que desarrollamos aquí tiene una naturaleza intermitente que se dispone en el centro de los registros audiovisuales, dentro de una interrelación de constructos abiertos, ya que estamos emprendiendo un análisis en función de distinguir las unidades del montaje audiovisual y sus procesos de significación, además de detallar sus intertextualidades y su intervención para la producción de contenidos cognitivos en las subjetividades de las sociedades latinoamericanas contemporáneas. Para esto, pretendemos ubicar los efectos de la reverberación de, por un lado, la fragmentación y la repetición de

³⁸ Laura Mulvey, "Cine, Feminismo y Vanguardia", trad. Aurelio Sainz Pezonaga, *Youkali Revista crítica de las Artes y el pensamiento*, Arte(s) Feminismo(s) 11 (Julio 2011), consultado en Enero 20, 2013, <http://www.youkali.net/index11.htm>.

ciertas estructuras cinemáticas y auditivas, como índices o síntomas de diversas condiciones estilísticas que se reflejan y que nutren los discursos de desigualdad y dominio en las narrativas globales y, por otro lado, el desmenuzamiento de una técnica que, en ocasiones, adopta en sí misma otra valoración semántica y sintomática, a manera de espacios de resistencia.

Apreciamos que dichos espacios de resistencia están meditados desde un tipo de montaje diferenciado, el cual proponemos ubicar como un ensamblaje feminista, una especie de contraescritura audiovisual y modo discursivo que introduce la crítica desde la base de su construcción. Este no solo tiene resonancias estilísticas en las producciones de las vanguardias históricas, sino que, también, representa una continuidad y un modo de respuesta y de no silenciamiento por parte de las exploraciones experimentales y ensayísticas en videoarte y cine experimental de los años 60.

Dichos constructos tienen reminiscencias de las revoluciones artísticas y los estallidos de empoderamiento dentro de los largos procesos de transición y de ruptura de los llamados nuevos cines, cines militantes y proyectos audiovisuales de los colectivos y grupos artísticos. No obstante, no se excluyen las luchas, movimientos y expresiones populares por el cambio social en América Latina que comenzaron a emplear los medios de registro audiovisual como testimonial de sus levantamientos y voces y como uno de los lienzos de sus estrategias políticas.

Para llevar a cabo esta introspección y análisis, partimos del término *conocimientos situados*³⁹, —en este caso de “miradas situadas” desde la articulación del montaje

³⁹ La idea de “conocimientos situados” es el cristal de aumento que ha dado cuenta, en la observación de las realidades particulares, de la experiencialidad y su heterogeneidad como aparato crítico y político cognoscitivo. En palabras de la autora: “‘Conocimientos situados’ es un término reducido que define esta insistencia. Los conocimientos situados crecen con la responsabilidad’ (...) Los conocimientos situados son herramientas muy

audiovisual—, expuesto por Donna Haraway, y que ha sido revisitado desde múltiples ámbitos y teorías críticas. Tal concepto es fundamental para esta revisión de los modos discursivos de los constructos audiovisuales en obras latinoamericanas, ubicadas en el periodo de 1986-2012. Este lapso puede no ser arbitrario, ya que está enmarcado por múltiples tramas interdisciplinarias y aisladas explosiones genéricas del lenguaje cinematográfico, en medio del declive de las economías neoliberales que pretendieron cimentar una supuesta apertura a los mercados internacionales desde los años 80.

Al distinguir estos entramados audiovisuales dispuestos como constructos epistemológicos feministas, procuramos ubicar, en el seno de sus prácticas, la crítica del ensamblaje de registros “naturalizadores” de los sistemas dominantes y, también, cuestionamos la relativización fortuita de los constructos, registros estéticos y discursivos. La postura del conocimiento situado nos motiva, por lo tanto, entre muchas otras cosas, a la creación de cartografías del pensamiento, emplazadas y movilizadas desde un cuerpo experiencial, a desandar las categorías objetivistas y reduccionistas del falso holismo integrador y a crear narrativas de agenciamiento de los sujetos subalternos.

Rían Lozano, en un trabajo que parte de la reactivación de la crítica en las aulas, convoca este saber situado como base del principio de agencia para generar conocimiento, tal como ella sugiere, “el saber situado es, según Haraway, una alternativa útil no solo para escapar de las visiones totalizadoras sino también para alejarse de las perspectivas

poderosas para producir mapas de conciencia para las personas que han sido inscritas dentro de las marcadas categorías de raza y de sexo, tan exuberantemente producidas dentro de las historias de las dominaciones masculinistas, racistas y colonialistas. Los conocimientos situados son siempre conocimientos marcados. Son nuevas marcas, nuevas orientaciones de los grandes mapas que globalizaban el cuerpo heterogéneo del mundo en la historia del capitalismo y del colonialismo masculinos”. En Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres, La reinención de la naturaleza*, trad. Manuel Talens, (Valencia: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1991), 186.

‘relativistas’, aquellas que Haraway define como ‘un modo de no estar en ningún sitio mientras se asegura estar en todos por igual.’”⁴⁰

Las “miradas situadas” exhortan a desandar los pasos del otro, por lo tanto, refieren la sublevación del otro como sujeto político interrelacional, con la urgencia de repensar el lenguaje cinematográfico hacia nuevos destinos de inclusión, imaginación y creación desde la autocrítica, tal como refiriera Haraway: “Lo ‘particular’ en el movimiento feminista no trata del individualismo liberal ni de un aislamiento desolador de diferencias sin fin y, mucho menos, de rechazar las esperanzas de un movimiento colectivo. Pero los medios y los procesos del movimiento colectivo deben ser imaginados y puestos en práctica según nuevas geometrías”.⁴¹

Desde esta idea de “mirada situada”, es imposible no cuestionar, por lo tanto, las transversalidades semióticas y simbólicas más allá de las estructuras que el montaje entreteje al interior y el exterior de una obra audiovisual. Además de apelar a la naturaleza fragmentaria del montaje en búsqueda del reflejo, eco o influjo de los fragmentos visuales, cinemáticos y sonoros en ámbitos artísticos o no artísticos, es ineludible otorgar una sujeción de la reflexión a los contextos latinoamericanos en los cuales se originan las obras audiovisuales que se examinan posteriormente.

Por otra parte, tales constructos están intrínsecamente aludidos y relacionados, en tanto miradas situadas, a determinados enclaves históricos. Estos encierran la urgencia de posicionamiento y reivindicación permanente por parte de los creadores del sur ⁴², lo que

⁴⁰ Rían Lozano de la Pola, “Crítica (de arte) y traducción (cultural),” *Revista digital Figuraciones, Teoría y Crítica del Arte*, no.10, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (Septiembre 2012), consultado en Febrero 13, 2014, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=214&idn=10>.

⁴¹ Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, 186.

⁴² En seguimiento a la noción de “conocimientos situados”, gritar “sur” como territorio simbólico y metafórico de permanentes resignificaciones y reivindicaciones, conlleva a la búsqueda de una representacionalidad

implica la necesidad de una reinención, apropiación y constitución de otros mecanismos expresivos y comunicativos que puedan dar alcance a las subjetividades, problemáticas planteadas y reflejadas en cada microuniverso fílmico, algo que ha sido una preocupación permanente de los artistas latinoamericanos.

Al focalizar los contextos específicos de las producciones audiovisuales no hegemónicas en Latinoamérica, y con el afán de evocar las inquietudes de las creadoras y creadores para materializar las mismas (incluyendo su distribución y recepción), subrayamos el hecho de que dichas obras, en condiciones generales, han carecido del apoyo institucional para su concreción, permanencia en los circuitos artísticos y culturales, difusión y recepción. Aunque tales obras han comprendido estrategias de inclusión desde las instituciones pedagógicas o artísticas, al mismo tiempo han sufrido un desfase de integración con las prácticas cotidianas, entre las violencias, la censura o la invisibilización por parte de la industria hegemónica y los discursos oficiales del Estado.

Ahora bien, ubicamos los rasgos diferenciales de las “miradas situadas” en las detonaciones genéricas de las producciones de los contra-cines en relación con las contraescrituras, o ensamblajes feministas, mismos que conceptualizamos desde la noción

estética cinematográfica enclavada en/desde las múltiples realidades locales e individuales. Talpade Mohanty reflexiona en los años 80 que es preponderante tomar en cuenta ciertas consideraciones al resituar los feminismos del Tercer Mundo, entre las cuales, se incluye nombrar los territorios en un diálogo permanente del micro con el macro, de lo local con lo global: “micropolíticas de contexto, subjetividad y lucha, así como a la macropolítica de los sistemas y procesos políticos y económicos globales”. Por otra parte, la autora también destaca la fuerza de la imagen del sur como una política necesaria para situar y hacer configurar en las historias hegemónicas a los territorios marginados: “La categoría Norte/Sur se utiliza para distinguir entre las naciones y comunidades adineradas y privilegiadas y aquellas marginadas económica y políticamente, de la misma forma que los términos Occidental/no Occidental. Aun cuando estos términos pretenden distinguir vagamente los hemisferios norte y sur, las naciones ricas y las marginadas evidentemente no se acomodan ordenadamente a este esquema geográfico. Y, sin embargo, como designación política que intenta distinguir entre aquellos que poseen y los desposeídos, sí tiene cierto valor político”. En Chandra Talpade Mohanty, “De vuelta a ‘Bajo los ojos de Occidente’: La solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas”, en Liliana Suárez Navaz y Rosalva Aída Hernández Castillo, eds., *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, trad. María Vinós, (Madrid: Editorial Cátedra, 2008).

de montajes cóncavos. Se trata de articulaciones que se despliegan en una sucesión y extensión procesual, las cuales, además de apartarse de las predisposiciones estilísticas dominantes de la escena fílmica, se orientan en medio del influjo de los movimientos audiovisuales. Los montajes cóncavos reconstruyen estéticas de disturbio y reactivan la crítica desde momentos o circunstancias históricas anteriores para abrir canales de pensamiento y memoria permanente en el tiempo presente.

A lo largo de la reflexión creativa y teórica de los constructos feministas, observamos, además, que se han llevado a cabo procesos individuales de apropiación y reconstitución de los montajes audiovisuales, los cuales han sido enturbiados, perturbados y trastornados con la intención de subvertir los roles, los estereotipos y detonar las ideas canónicas. Simultáneamente, tales montajes han buscado materializar y dar alcance a la construcción de las subjetividades y necesidades que ha engendrado el cada vez más desigual y contradictorio declive de los sistemas económicos globales, incluso, minar los ideales invasivos que sostienen las economías posfordistas⁴³ y neoliberales sumadas a los sistemas de retroalimentación paralela de dominación, como lo es el patriarcado.

⁴³ Un concepto amplio desarrollado por varios autores, entre los cuales Paolo Virno, en virtud de distinguir las complejidades de las mutaciones de las relaciones laborales y sus implicaciones en la *praxis vital*, describe: “En la época posfordista es el trabajo el que cobra las apariencias de la acción: imprevisibilidad, capacidad de empezar algo de nuevo, perfomances lingüísticas, habilidad para la elección entre posibilidades alternativas. Aristóteles había dicho que las formas de vida del ser humano eran tres: trabajo —poíesis—, política —práxis— y vida teórica —pensamiento puro. Bueno, yo creo que otra de las grandes innovaciones del postfordismo y de la multitud es que existe una confusión y una superposición entre estas tres formas de vida: el trabajo contiene en sí muchos aspectos del pensamiento y de la política. Y digo política en sus aspectos más antropológicos: relación con los demás, exponerse a la mirada de los otros, tener que lidiar con lo contingente y lo imprevisto; son categorías políticas que hoy se transformaron en categorías del trabajo. Entonces, hay una superposición, una confusión, entre las tres formas de vida clásicas de nuestra tradición y esto es muy importante y grave para la renovación radical de la acción política. En el fondo, el concepto de virtuosismo intenta señalar esta superposición”. En, Paolo Virno, *Gramática de la multitud, Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, trad. Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho (Madrid: Traficantes de sueño, Mapas, 2003), 114.

Suely Rolnik detalla en su ensayo *Geopolítica del chuleo* que, en los modelos invasivos de constitución y concreción de las formas del poder por parte de los regímenes, las políticas de subjetivación adquirieron un papel relevante de soporte de los mecanismos de las “hipermáquinas”, hipertrofias que las nuevas formas del capitalismo activaron y requirieron para su conservación insaciable.

La autora remarca el paso entre dos no tan lejanos momentos y, al mismo tiempo, desencadenamientos de los componentes significativos de restitución de los sujetos que “alimentaron” a los regímenes en las últimas décadas, antes y después del advenimiento de las luchas sociales que problematizaron el poder. Dentro de este panorama, se instituyeron paralelamente algunos modelos de representación audiovisual emergentes, tales como la materialización de respuestas frente a las injusticias y los conflictos.

(Por un lado) Hasta principios de los años 60 estábamos bajo un régimen fordista y disciplinario que alcanzó su ápice en el triunfante *american way of life* de posguerra, en el que la subjetividad estaba regida por la política identitaria y su rechazo al cuerpo vibrátil [...] Este tiempo terminó en los años 60 y 70 como resultado de los movimientos culturales que problematizaron el régimen en curso y reivindicaron “la imaginación al poder”. [...] Se creó entonces una “subjetividad flexible”, acompañada de una radical experimentación de modos de existencia y de creación cultural para hacer implosión en el corazón del deseo, en el modo de vida “burgués”, en su política identitaria, en su cultura y, por supuesto, en su política de relación con la alteridad. En esta contracultura se crearon formas de expresión para aquello que

indica el cuerpo vibrátil afectado por la alteridad del mundo, dando cuenta de los problemas de su tiempo.⁴⁴

En correlación a las hipermáquinas, como tecnologías hipertrofiadas y de preservación simbólica y discursiva de las injusticias y las desigualdades sociales, Althusser destacó con antelación que la participación de los medios de producción audiovisual está íntimamente relacionada con los artefactos que perpetúan el poder. Estos medios respaldan los métodos requeridos para la normativización de la precariedad de las formas de producción por medio de la reproducción masiva, el imaginario y el simbolismo que lo sustenta y que, a su vez, sugiere falsas necesidades paralelas y estereotipos encarnados. A partir de estas formas auxiliares de “sometimiento ideológico” que el autor describe, sobresale el cine como uno de los motores primarios del Aparato Ideológico Cultural.⁴⁵

De acuerdo a lo anterior, no es fortuito que contemplemos el recorrido de este estudio desde el montaje como centro de intertextualidad de los signos audiovisuales, sus relaciones con la ideología y la consolidación de determinadas características de los constructos audiovisuales hegemónicos, no obstante, debatidos por las manifestaciones de registros interrogantes para dar respuesta y alcance a los dispositivos de control, que no únicamente funcionan como reproductores ciegos de mitos, presencias e historias lineales y unilaterales.

⁴⁴ Suely Rolnik, “Geopolítica del chuleo”, trad. Krauss, Damian y Gómez, Florencia, revisada por Joaquín Barriendos y Marcelo Expósito. *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, eipcp.net* (2006), consultado en Marzo 15, 2013, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>.

⁴⁵ Louis Althusser, “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado. Acerca de la reproducción de los valores de producción,” en Slavoj Žižek, comp., *Ideología, Un mapa de la Cuestión*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003).

3 Técnica y escenario/Montaje e intervención

El término ‘montaje’ (en español y en otras lenguas romances) se asocia en primer lugar a las fábricas. Desde la llegada a principios del siglo XX de las cadenas de montaje para la producción en serie de coches en las factorías de Henry Ford y el desarrollo de las teorías sobre la producción en serie y la ‘gestión científica’ de Frederick Taylor, se instala en la cultura del trabajo un tipo de concepción del cuerpo humano que acaba produciendo transformaciones importantes en todos los niveles.⁴⁶

Vicente J. Benet

Con estas palabras de Benet claramente podemos ubicar la fuerza de las formas fragmentarias que distinguían al nuevo siglo. Formas que volcaban una expansión de las interacciones y la productividad, además de las maneras de mirar, dislocadas por el montaje y las acciones de trozar y de ensamblar, las cuales, también desprendían algunas imposibilidades en su gran maleabilidad relacionadas con la instauración y afianzamiento de procesos mecánicos y reiterativos.

El montaje se encuentra en el centro de los procesos: acontece como mecanismo lógico de determinadas formas de los lenguajes artísticos que precisaron una expansión, propagación o precisión de la coherencia interna de las obras. Sánchez-Biosca enuncia el montaje como “problema signifiante” y “concepto operativo” que indica, refleja y enuncia

⁴⁶ Vicente J. Benet, *La cultura del cine, Introducción a la historia y la estética del cine* (Barcelona: Paidós Ibérica, Comunicación 152, Cine, 2004), 236.

al sujeto moderno⁴⁷, un sujeto y un tiempo fracturados, aludidos y representados a través de este procedimiento de ensamblaje relacional de significantes multiplicados.

El paralelismo del montaje audiovisual con la producción en serie puede servir para denotar la conformación del modelo de irrupción e intervención mediática, el aumento del flujo, tránsito y la intertextualidad de las imágenes con el advenimiento de tecnologías de producción, reproducción y registro. En esta correlación, montaje y trabajo se unen, también, desde la noción y manejo del fragmento, como reflejo y conducción de las subjetividades quebrantadas, para fundamentar sus significados funcionales en el mercado y la esfera económica.

Desde la predominancia y centralidad de un mecanismo como el montaje, y con el fin de sustentar otros modos de articular y retransmitir el pensamiento y sus intersecciones, se puede notar que no solo el montaje fue fundacional del sentido audiovisual, sino que adoptó un lugar céntrico en su desarrollo, e inclusive puso en duda la propia “pureza” del arte cinematográfico, visual y sonoro, y expandió la plataforma primordialmente narrativa. Algunos ritmos y modos del montaje, por otro lado, como el frenesí y la repetición genérica, se han equiparado al extravío entre las innovaciones tecnológicas y los desusos de los materiales analógicos, asimismo, sus formas se han descompuesto inevitablemente entre los escenarios económicos de sobreproducción, la aceleración de reproducción, la conexión intersubjetiva y la sobreexposición audiovisual en las redes.

Aunado a este desvío, los montajes se modularon entre una deriva de las subjetividades, la intervención y fragmentación de los cuerpos, sus reproducciones

⁴⁷ Vicente Sánchez-Biosca, *Teoría del montaje cinematográfico* (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música – IVAECM/Conselleria de Cultura, 1991), 48.

permanentes e intermitentes y una reinención de los contenidos y las formas dentro del análisis de prácticas discursivas del montaje audiovisual desde plataformas tan distintas como lo pueden ser el cine y el videoarte.

Es bien sabido que el videoarte prorrumpió en los años 60, en las orillas de la masificación, y tomó, tanto del cine como de la misma televisión (a pesar de ser el medio masivo de comunicación contra el que constituye su crítica más férrea), maniobras expresivas para generar estrategias propias, incluyendo las influencias externas de otros lenguajes artísticos y disciplinas. Tales articulaciones se hicieron presentes a partir de la intuición y la necesidad de recrear circunstancias inmediatas y específicas desde una corporalidad experiencial y situada. Por su parte, en el epicentro de la creación artística, el cine se nutrió de las necesidades de inmediatez del videoarte y, en consecuencia, desplazó la solemnidad que imponía el medio por la urgencia comunicativa, creativa y expresiva.

La resultante de la modernización y afinación tecnológica advino en la paulatina fusión, yuxtaposición y diálogo de los lenguajes, y las formas que adoptaron los medios de registro cinemático y auditivo. Modos de interacción que se revelaron como conceptos de referencia sobre conflictos en sí mismos, a la vez que aumentaron las producciones audiovisuales de los creadores de distintos campos artísticos y no artísticos que encontraron en el registro cinemático una extensión comunicativa y expresiva.

Los rasgos técnicos que caracterizan el contexto del análisis, y que son las formas que se traducen en las narrativas y preocupaciones principales de los realizadores audiovisuales de los años 80 y 90, involucran una serie de dialogismos o cruces tanto de la técnica como del contenido. La técnica ha ido adoptando un valor cada vez más sintomático, de urgencia y pronunciamiento en el trabajo de los realizadores independientes.

El rasgo de ausencia de la “perfección” visual, el cual ya se había recogido del ánimo de crítica de las vanguardias históricas y también de los movimientos subversivos de los nuevos cines, se había enunciado, como reflejo y anticipación de las desastrosas consecuencias del contradictorio y desigual progreso, en los fecundos manifiestos y pronunciamientos de los realizadores y escritores de la época. Julio García Espinosa, por ejemplo, en los años 60 intuye y enuncia que, del lado de la “perfección”, se encuentra una especie de sumisión a los sistemas económicos de dominio y control.

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario. La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos —cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario— es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.⁴⁸

Respecto al quiebre de la perfección técnica en momentos posteriores y sustanciales, podemos notar que el medio del video introdujo un nuevo tipo de visión que se instaura desde otras posibilidades cinemáticas, apoyada principalmente desde una intervención más moldeable de la imagen y una perturbación de las narrativas. De forma rotunda, y desde sus orígenes, el videoarte declara una postura crítica frente a la televisión, dispositivo normativo que involucra múltiples mecanismos de sujeción y control ideológicos. Rodrigo Alonso, uno de los historiadores del videoarte argentino, expresa esta problemática de la siguiente manera:

⁴⁸ Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, 1969, en *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 3, Centroamérica y el Caribe (México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988), 63.

Al igual que gran parte de los teóricos de la época, los artistas ven en ella al enemigo máximo de la cultura, al más claro exponente de la manipulación ideológica sobre la que se sustenta la sociedad de masas. En formas más o menos sutiles, más o menos agresivas, las primeras experimentaciones con la televisión buscan poner en cuestión su protagonismo social, el poder de sus imágenes, y en última instancia, su alianza con el sistema capitalista.⁴⁹

Los usos de los montajes que se derivaron de los cambios tecnológicos, y de la introducción de mecanismos seductores de transformación y manipulación del registro audiovisual, encontraron una mediación más directa a las imágenes, a la par de la naturalización de una masificación. A partir de la década del sesenta, se puede observar la interposición de tecnologías de inflexión y de disturbio que influenciaron directamente en los contenidos y los modos discursivos de los montajes audiovisuales, entre las cuales las más representativas son:

1) La emergencia de las tecnologías transportables y personalizadas como la utilización del formato súper 8 en los años 60, 70 y, posteriormente, las videocámaras (como la *Handycam-Video8*, lanzada al mercado en 1985), entre otros dispositivos, posibilitaron la abrupta disolución de las fronteras y la fusión de las diferencias y similitudes entre el cine y los medios audiovisuales emergentes.

2) La influencia televisiva frente a un contradiscurso definido desde el videoarte, en la que se observa una proliferación de imágenes interrelacionales, cargadas de información polivalente desde el ámbito de la publicidad, los videoclips y, en otro sentido, del cine. José

⁴⁹ Rodrigo Alonso, "Hazañas y peripecias del video arte en Argentina", *Cuadernos de Cine Argentino*, Cuaderno 3: Innovaciones Estéticas y Narrativas en los Textos Audiovisuales, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2005), consultado en Septiembre 7, 2013, <http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php>.

Luis Brea enuncia nuevas categorías a partir de las fusiones discursivas y expresivas, “la aparición del *postcinema*, por efecto del impacto de los lenguajes de la televisión, la publicidad y el clip musical en el propio discurso —en cierto sentido *postficcional*, *postdramático*— del cine. Se diría que la frontera siempre mantenida entre televisión y cine como frontera entre narración e información”.⁵⁰

3) La introducción de la pantalla como dispositivo, a finales del siglo XIX, significó el advenimiento de un componente moderno que alteró la percepción y contención de las imágenes. Lipovetsky sugiere preguntar, frente a un momento en el que las superficies y pantallas se han multiplicado desmedidamente, “¿qué efectos tiene esta proliferación de pantallas en nuestra relación con el mundo y con los demás, con nuestro cuerpo y nuestras sensaciones?”⁵¹ ¿Qué nuevas relaciones e interacciones surgieron? La pantalla no solo encarnó una especie de espejo polifórmico desafiante, la proliferación de pantallas y, consecutivamente, de redes, no únicamente multiplicaron los espacios de difusión, sino, también, los contenidos y la repetición simultánea e infinita de los mismos, mientras tomaba en cuenta que, la mayoría de las veces, la reiteración no implicaba otras formas de pensar y deliberar, sino únicamente de mirar, preponderar, afinar y, con esto, afirmar cada vez más los efectismos de una narrativa sujeta a claves de poder.

Los nuevos equipos de captura de vídeo e imagen digital por un lado (...), la multiplicación de canales mediáticos por otro —la proliferación de redes y sistemas de difusión y emisión, el desarrollo expansivo del cable y el satélite, y la proliferación de ámbitos de emisión (televisiones locales, autonómicas, privadas,

⁵⁰ José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* (Salamanca: Editorial Centro de Arte de Salamanca, 2002), consultado en Enero 4, 2012, www.joseluisbrea.net.

⁵¹ Gilles Lipovetsky, *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, trad. Antonio-Prometeo Moya (Barcelona: Anagrama, 2009).

independientes...); y finalmente y sobre todo la convergencia de las tecnologías de postproducción computarizada y telecomunicación en la red internet, todo ello esboza un mapa de posibilidades de distribución de las formas y prácticas artísticas que podemos calificar de *postmedial*.⁵²

Ahora bien, de cara a la especialización de las técnicas, se expuso que el videoarte, por su inmediatez y su situacionismo, entre otros rasgos, emergió como lenguaje experimental en respuesta a la institucionalización y expansión de los *mass media*, a partir de sus manifestaciones subversivas. En estas introdujo, en algunos casos, “ruido” o “silencio”, con el empleo de signos adversos, contrarios o ambivalentes, con la intención de incomodar y trastocar los discursos audiovisuales hegemónicos.

El videoarte se pronuncia, además, para mostrar las imposibilidades, mediaciones e interferencias comunicativas, al tiempo que hace profundas incisiones en los esencialismos y las políticas de representación dominantes para reconducir y reconectar el arte con las urgencias sociales de los microespacios de enunciación. De la misma manera, y como respuesta a las convulsiones tecnológicas, se precipitaron las réplicas de los contra-cines y montajes feministas, con el fin de confrontar las supuestas necesidades de las subjetividades finiseculares del siglo XX y dar alcance a las destrezas del capital en sus nuevas performatividades.

Frente a estas mutaciones de los “Aparatos Ideológicos del Estado”, los constructos de los contra-cines y de las propuestas feministas, reformularon sus pronunciamientos, matizando los realismos y las prácticas documentales, perturbando aún más los lenguajes con herramientas propias del montaje, como una manera de confrontar los recursos de las

⁵² Brea, *La era postmedia*, 21.

gestiones mediáticas homogeneizantes. El colectivo Situaciones (Argentina, 2001), grupo de investigación, creación, intervención y de acciones políticas, expresa su preocupación frente a las sujeciones locales, las fuertes contradicciones del capitalismo y las condiciones de la golpeada y herida democracia argentina después de los años 80.

El colectivo, con el concepto abierto *impasse*, apunta a la atmósfera contemporánea que encierra nuevas formas de coerción dentro de la gestión de ciertos mecanismos no aparentes, aunque se encuentren en marcha. Para los integrantes del colectivo ya existe una especie de “condición natural” del control, que se ha ido gestando de manera paulatina y que rige cada uno de los espacios de las ciudades, sean privados o públicos. Dicho control se traduce en miedo y angustias que dosifican también las subjetividades y que intervienen en las relaciones laborales y en cada uno de los estratos de la vida:

Se organizan en capas diversas y entrelazadas del gobierno de la subjetividad a través de la gestión de la moneda, la información y el mundo del trabajo, con prolongaciones en los tratamientos terapéuticos y las disposiciones securitistas, coordinando sentimientos privados (fobias, pánicos, paranoias, etc.) que forman el paisaje del neocapitalismo contemporáneo. A la producción de estos efectos de poder sobre las vidas la llama Toni Negri “performatividad del capital”.⁵³

⁵³ Colectivo Situaciones, “Inquietudes en el *impasse*”, en *Conversaciones en el *impasse*. Dilemas políticos del presente* (Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2009), consultado en Febrero 6, 2012, <http://tintalimon.com.ar/libro/CONVERSACIONES-EN-EL-IMPASSE/>.

4 Entrecruces y fragmentación de los montajes latinoamericanos

En los hechos, las narrativas divididas del mestizaje no cuestionan —antes prolongan— al discurso monológico del Sujeto-Nación.⁵⁴

Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir. Y este universo de significados y nociones no-dichas, de creencias en la jerarquía racial y en la desigualdad inherente de los seres humanos, van incubándose en el sentido común y estallan de vez en cuando, de modo catártico e irracional.⁵⁵

Silvia Rivera Cusicanqui

Hablar de cine latinoamericano con la intención de establecer una especie de categoría estable, general o inamovible del montaje audiovisual es como intentar diferenciar el comportamiento y la sujeción de los signos plásticos a partir de un único collage. Insistir en encontrar una fórmula precisa sólo descubre la paradoja de los constructos en tensión en el interior de las obras audiovisuales hacia territorios muy complejos y diversos, si tomamos en cuenta que existen múltiples “Latinoaméricas” y, por ende, muchas miradas que desde ángulos disímiles confrontan y atestiguan su propio devenir, sus propias historias y sus procesos sociales.

La categoría del montaje se suscita en un entramado de matices incómodos, mientras se emplea en un momento en el cual se han recrudecido los movimientos sociales a nivel

⁵⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (La Paz, Bolivia: Editorial Piedra Rota, 2010), 117.

⁵⁵ Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas*, 20.

mundial; un tiempo en el que los mecanismos de registro audiovisual han tomado un carácter imprescindible para la recopilación de “evidencias” individuales y colectivas de injusticias en zonas de conflicto. Por lo tanto, las necesidades de registro audiovisual y el carácter del montaje han sufrido una transición hacia una aparente democratización, una pluralidad y libertad expresiva, aunque paradójicamente se ha recrudecido la sujeción, vigilancia y sometimiento por parte de los canales de distribución, industrias e instancias de poder.

Desde finales de los años 80 hasta la primera década del siglo XXI, lapso que aquí se medita, la centralidad que han alcanzado los medios de registro audiovisual, mediante la multiplicación y propagación de los registros en las redes de comunicación e interacción social, internet y móviles, ha dado cuenta de una sublevación y relevancia de los modos discursivos de fragmentación, intervención, apropiación e, inclusive, de manipulación de imágenes que se han instituido, en parte, en el centro del carácter de los disímiles procesos creativos y culturales.

La necesidad de registrar de forma audiovisual los procesos de pronunciamiento colectivo e individual en los microespacios latinoamericanos, ímpetu que sobreviene de la década del sesenta, se definió como un claro desafío para poder romper con los silencios obligados y forzados. La arraigada desigualdad y las permanentes crisis económicas en América Latina condujeron oleadas de protestas y reacciones de sublevación civil, lo que recrudeció la represión sistematizada y especializada de los Estados terroristas. Entre los mecanismos de control más cruentos, las desapariciones forzadas que se iniciaron en los años 60 y que se mantienen en los años actuales, representan la ilógica e ingenua supresión las injusticias desde la violenta anulación de los cuerpos. Ana Lucrecia Molina detalla la

descomposición, el absurdo de las políticas latinoamericanas y la sistematización de la violencia, acciones que la autora denomina como el “crimen perfecto”.

A lo largo de dos décadas, el método se extendió a El Salvador, Chile, Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Honduras, Bolivia, Haití y México. Amnistía Internacional, FEDEFAM y otros organismos de derechos humanos sostienen que, en poco más de veinte años (1966 -1986), noventa mil personas fueron víctimas de esta aberrante práctica en diferentes países de América Latina. Producto de una política continental de dominación, las desapariciones no son un rasgo exclusivo de las dictaduras militares. Países como México, Colombia y Perú, con gobiernos civiles electos, son o han sido escenarios de la misma. Asimismo, sus objetivos se reflejaron una vez más en las desapariciones ejecutadas en Nicaragua, haciendo víctimas en ese país tanto a aquellos que desarrollaron una labor política, social o cultural en favor del gobierno sandinista, como a los militantes opositores.⁵⁶

Como réplicas, numerosas de las propuestas de los modos discursivos audiovisuales activistas intentaron fluctuar entre las formas realistas de producción y registro para la recopilación de registros de dichas circunstancias latinoamericanas, intentando aminorar el carácter mediatizado de la intervención y la manipulación de miradas ajenas hacia las problemáticas.

Con la intención de conseguir la menor artificialidad de la ficción narrativa y con la motivación y el ideal de redirigir la mirada a las formas culturales autóctonas y comunitarias en su integridad, muchos de los realizadores se exigieron una mayor fidelidad de registro y

⁵⁶ Ana Lucrecia Molina Theissen, “La Desaparición Forzada de Personas en América Latina”, *KO'AGA ROÑE'ETA*, Serie VII, Derechos Humanos en América (1998), consultado en Septiembre 12, 2014, <http://www.derechos.org/koaga/vii/molina.html>.

constitución de sentido hacia los ritmos y movimientos ligados a las cosmogonías, las lenguas propias y las costumbres de las comunidades. Los colectivos, las realizadoras y los realizadores se armaron con una cámara y, como actores e integrantes de los movimientos, y ya no como meros observadores, salieron a los campos de estudio a interactuar y registrar las urgencias.

La movilización, participación, militancia e integración de colectivos fueron unas de las posturas predominantes de los cines latinoamericanos, improntas que se retomaron una y otra vez a medida que las décadas anunciaban la continuidad y recrudescimiento de las injusticias sociales, aunque también, como sugerimos, otras y otros realizadores optaron por la experimentación y la búsqueda de otras formas de narrar y de representarse.

Frente a los desplazamientos y acercamientos etnográficos del lenguaje audiovisual a los grupos humanos⁵⁷, el sentido de este enfoque y su trasfondo ha sido motivo de una serie de reflexiones desde los orígenes del cine, debido a que los discursos audiovisuales pueden contener la intervención de más de una mirada emplazada en determinados contextos privilegiados, lo que forma parte de plataformas ideológicas que los impulsan y

⁵⁷ Hal Foster, en su análisis sobre el artista como etnógrafo, apuntó algunas consideraciones y destrezas que detonaron los artistas de izquierda de los años 80 como antítesis de las limitaciones y la distancia pasiva frente a la otredad/el otro, inercia vinculada a la indiferencia del artista “espectador” o del artista puramente esteta, y describe las consideraciones que hilaron distintos momentos emergentes de posicionamiento colectivo o individual hacia lo que él enuncia como un “nuevo giro”, una escisión entre las corrientes antropológicas que importaron las preocupaciones simbólicas y las realidades productivas de las localidades. Desde esta hendidura y la participación activa, los artistas se repensaron a sí mismos desde una supuesta autocrítica, ya como dispositivos y reactivos de un cambio estructural. Ver Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2001), 175–208. Por otra parte, autoras como Catherine Russell también profundizaron sobre las dificultades del giro etnográfico y las relaciones con la otredad en el ámbito cinematográfico, disertaciones por largo tiempo consideradas en las motivaciones estilísticas de las prácticas audiovisuales hegemónicas, las cuales se habían erigido desde un determinismo lógico en aras de una preocupación que buscaba la comprensión y el entendimiento del otro a pesar de las grandes distancias y los determinismos capitalistas y patriarcales. En Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Durham, NC: Duke University Press 1999).

los nombran. Por lo tanto, las turbaciones frente al registro y la representación de la otredad siguen siendo parte de una constante que debe ser problematizada.

Con el desplazamiento de los motivos de los registros audiovisuales a otros contornos, como el antropológico, fue imprescindible poner en cuestión y problematizar, traspasando el interior de las narrativas, la participación de los tipos de mirada posibles durante el registro audiovisual, hacia una separación de las huellas y reiteraciones coloniales y la edificación de los imaginarios de intervención. Para Catherine Russell, por ejemplo, realizadoras como Trinh T. Minh-ha han perturbado la aproximación de la mirada etnográfica, ya que, al buscar disolver y trastornar las divisiones del que mira y del que es mirado, consigue romper la pasividad.⁵⁸

De igual manera, para los realizadores latinoamericanos el sondeo de la mirada etnográfica inevitablemente involucró la militancia y la inclusión de los contextos de las problemáticas, con la intencionalidad expresa de no reproducir la otredad exótica, vulnerable y subalterna. En gran medida, se pretendió conseguir la dignificación de cada espacio y cada territorio, los cuales eran necesarios renombrar desde dentro para resituarlos en los mapas políticos.

Sabemos que, en el cine, desde sus inicios, la producción ha estado sometida a los intereses económicos, además de estar alineado a estéticas estereotipadas que rectifican los llamados “moldes europeos”, término que Jorge Sanjinés emplea en su reflexión sobre el cine boliviano, con el ánimo de motivar el surgimiento de una producción cinematográfica

⁵⁸ Russell, *Experimental Ethnography*, 5.

realmente involucrada en los procesos sociales, bajo la necesidad de “situar” el cine, es decir, redirigir el cine al pueblo.⁵⁹

En el entrecruce tecnológico y semiótico, las formas audiovisuales generadas por los contra-cines de los años subsiguientes, aludieron directamente al manejo de propiedades disruptivas del montaje en temáticas de restitución de los territorios latinoamericanos. Dicho entreteje de referencialidades dispuso un espacio de montaje interrelacional latinoamericano que no es precisamente, o específicamente, un territorio de disertaciones híbridas, sino un montaje con un entrecruce, interrelación y coexistencia de lenguajes, saberes y diferencias puestas en conflicto.

Esto se puede ver reflejado en los análisis críticos de Silvia Rivera Cusicanqui sobre el mestizaje. Frente a una sucesión de imágenes idealizadas, la autora recorre las concepciones del mestizo para los mitos modernos. Para el imaginario colonial, dicha noción, que no es aceptada del todo, se ostenta como la “amalgama” perfecta, depositario de las sangres diversas, además de encarnar “la desaparición del conflicto” y mostrarse como un aliciente de la “homogeneización cultural”, correlatos de un progreso mercantil, una continuidad de la estratificación cultural colonial y del proceso liberal de ciudadanía.⁶⁰

Como noción alterna de lo mestizo, lo *ch'ixi*, en palabras de la autora, arroja luz sobre una noción identitaria en diálogo, en conflicto, en la cual “coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden, sino que antagonizan o se complementan”⁶¹.

⁵⁹ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1979), 91.

⁶⁰ Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas*, 69.

⁶¹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 7.

Cusicanqui apunta en lo fragmentario de las identidades indias, una idea de restitución dialógica en medio de las “contradicciones diacrónicas” de lo colonial.⁶²

En el caso de los montajes audiovisuales latinoamericanos de los contra-cines, los caminos de las propias representaciones se manifestaron como un zurcido de las sublevaciones, las búsquedas de las voces autónomas y los ritmos de cada microespacio en tensión. De cara a las expresiones a contracorriente y a estas necesidades de dar la vuelta a los intereses de los relatos cinematográficos hacia los participantes de las luchas colectivas, se complejizaron los modos narrativos de los medios de registro audiovisual en los años 60 y 70.

Al mismo tiempo, la multiplicación de los contradispositivos expandió los espacios de resistencia dentro de otros de mayor referencialidad frente a la fuerte presencia de las gramáticas del constructo audiovisual, entendiendo *gramáticas* como recursos recurrentes y repetitivos de un discurso predominantemente normativo y hegemónico de representación desde los flujos cinematográficos —término que se desarrolla en el segundo capítulo.

De acuerdo con este mecanismo, que implicó necesariamente un retorno en función de la creación cinematográfica y de cara a los contextos latinoamericanos, se pueden distinguir, en los signos interrelacionales del montaje, procesos muy complejos de apropiación, construcción y reconstrucción de discursos, en correspondencia a dichos llamamientos locales y metodologías de los creadores de los grupos oprimidos.

⁶² Cusicanqui se apoya en las revisiones del colonialismo, las prácticas de resistencia y en los modos para recuperar las visiones, métodos y valores propios de los pueblos, en dirección a la revisión de Bloch (1971), González Casanova (1969) y Fanon (1988). La autora explora las maneras en las que el colonialismo se actualiza detrás de las imágenes homogéneas de la democracia: “del colonialismo interno, entendido como un conjunto de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad, que emergen a la superficie de la contemporaneidad, y cruzan, por tanto, las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas político estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural”. Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas*, 36.

En primera instancia, si se lleva a cabo una revisión general de las preocupaciones constitutivas de los montajes de los contradiscursos latinoamericanos con relación a las producciones favorecidas por el Estado, o bien, de las instituciones o las industrias nacionales respectivas, se observa, que prevalece una ambigüedad de las representaciones y una relación directa con la ideología imperante en los textos y narrativas predisuestas por las industrias dominantes, como es el caso de la industria hollywoodense. No obstante, desde los primeros ejercicios latinoamericanos de los contradiscursos o contravisualidades, el destino de apropiación y aprehensión de las técnicas del montaje, principalmente de dichas industrias norteamericanas —las cuales apuestan a una construcción de historias ilusorias—, se caracteriza por una reconstrucción o deconstrucción de las narrativas, entre otros elementos de disturbio.

A modo de una ideología perpetuadora de la ilusión, las producciones hegemónicas nacionales de las distintas regiones pusieron peculiar énfasis en la retransmisión de historias para la representación de sujetos ajenos a sus realidades específicas. No obstante, dicha artificialidad bien pudo funcionar para focalizar otras relaciones historicistas y múltiples caras de los conflictos de la época.

Desde una de las estrategias históricas de resituar las estéticas “pobres”, realizadoras y realizadores latinoamericanos adoptaron la gran responsabilidad de revisar y presentar en sus ejercicios las inquietudes, manifestaciones y voces de los pueblos después de décadas de olvido forzado. Para países como Bolivia, Guatemala, El Salvador, Honduras, entre otros, el desarrollo de un cine revolucionario, como lo describe Sanjinés, fue un proceso paulatino, casi invisible, que comenzó a figurar alrededor de los años 50 y 60, aunque, en algunos casos, con escasas producciones, debido a la imposibilidad de financiar los propios filmes.

En 1961 el cine revolucionario no existe en América Latina; [...] Bolivia vive un aislamiento cultural muy grande y que solamente el impacto de la tremenda injusticia social circundante pudo despertar una actitud de solidaridad por los problemas de las mayorías en ese grupo nuevo de cineastas que provenía de la burguesía nacional. Es difícil establecer en qué momento los hombres se deciden por la revolución. Es un proceso. Sin embargo, en Bolivia la muerte y la miseria golpean los ojos y los oídos minuto a minuto, y los hombres inquietos que lanzan una pregunta reciben a gritos la respuesta. Poco a poco se estructuró la idea del papel que debería jugar un cine nacional en un país pobre.⁶³

Las cinematografías independientes y periféricas emprendieron sus proyectos con muy escasos recursos. Se sostuvieron como tecnologías de un referido cine imperfecto⁶⁴ y dieron semblante a unas estéticas que arrojaron otros modos de mirar las realidades marginadas, registradas desde la contención de las injusticias en el presente.

Dentro de estas propuestas, el autodescubrimiento y apropiación de los ensamblajes o constructos se dio en función de encontrar otros ritmos, sonidos propios, a la inclusión de modos discursivos que buscaron aprehender la fragmentación desde otros lugares — procesos o consecuencias inherentes a las disertaciones de la modernidad⁶⁵— para subvertir

⁶³ Sanjinés y Grupo Ukamau, *Un cine junto al pueblo*, 14.

⁶⁴ Manifiesto de Julio García Espinosa, quien, en 1969, propone la poética del cine imperfecto como perspectiva estética de denuncia imperialista, otorgándole el centralismo a los cuerpos y a las formas no “exhibicionistas”. Una poética de “desaparición” del cine, de los efectismos y los signos vacuos, para dar pie a las realidades. García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”, 1969, 77. En *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 3, Centroamérica y el Caribe (México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988).

⁶⁵ Bolívar Echeverría analiza y desglosa una modernidad barroca con formas de reconstrucción mestizas, un término que no solo implica entrecruces, sino “sub-codificaciones” que incluyen limitantes en la reconstitución cultural, “La modernidad es múltiple. Hay por lo menos cuatro tipos básicos de modernidad, y uno de ellos, el barroco, puede ser considerado como el que determina las formas de vida civilizada que aún prevalecen en

los constructos cinematográficos ya postulados, expresados y explorados en obras e investigaciones previas, también sistematizados por el abrupto bombardeo mediático.

Desde los disímiles significados del montaje en muchos de los proyectos de los nuevos cines, las articulaciones insurrectas se sustentaron, en una primera instancia de exploración, en las prácticas impulsadas por la necesidad de recapitular y mostrar las historias de sujeción, subordinación e injusticia y de reconstruir las historias propias narradas por los protagonistas. Estas primeras inquietudes generaron puentes entre las formas del montaje conocidas y los constructos otros, los cuales, se basaron en tres estrategias que se enfocaron en las relaciones del pronunciamiento individual en fluctuación con el colectivo:

1) La reinterpretación y apropiación de la noción de fragmento, la cual es tomada como una apuesta de sublevación heredada de las experimentaciones de las vanguardias históricas y se mantiene como una pulsión inevitable de la concepción de los sujetos en la modernidad. En ideas de Deleuze, el fragmento instituyó “la ruptura con el mundo propia del cine moderno”⁶⁶, que desencadenó una rítmica “intersticial” y “atonal (...) una nueva concepción del montaje”⁶⁷ en la cual los cortes, los silencios, los espacios en blanco y las divisiones de pantalla, se movilizaron como manifestaciones y significados en sí mismos.

sociedades como las de América Latina. Es una versión subordinada y muy ineficaz de la modernidad porque no organiza el mundo a fin de mejorar el modo capitalista de reproducción económica, sino solo con el fin de reconstruir las posibilidades de la vida humana que están siendo sacrificadas por ese modo de reproducción”. En Bolívar Echeverría, *Antología. Crítica de la modernidad capitalista* (La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011), 188.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*, Irene Argoff trad. (Barcelona: Paidós, 1985), 240.

⁶⁷ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 284.

Jameson distinguió al fragmento como una unidad independiente, propia de los lenguajes modernos, de los montajes frenéticos agudizados por la televisión.⁶⁸ Para los realizadores localizados en la diáspora, la comprensión de estas características del fragmento, aunada al registro de los propios cuerpos, les permitió crear representaciones oscilatorias entre la resignificación identitaria y las detonaciones tecnológicas de un supuesto sistema global integrador. En dichas realizaciones, la fragmentación, como práctica incisiva y como síntoma de digresión cultural, toma parte del nuevo constructo que desplazó la representación “naturalizadora” del montaje invisible, y comienza a actuar, a partir de otros ritmos y perspectivas, como índice de las prácticas artísticas en tránsito.

Una poderosa muestra de esta disposición segmentada de las imágenes, de la fractura de las linealidades en las representaciones y en las narrativas, y de la apropiación latinoamericana de las prácticas fragmentarias, se puede observar en el videoretrato *H.O.*, filme que Iván E. S. Cardoso elaboró sobre Helio Oiticica en 1979. Guiado por las *Parangolés*⁶⁹ de Oiticica, y el ánimo del neoconcretismo, en el filme se muestra la relación experiencial emergente entre las formas plásticas y el espectador-participante mientras ocurre una “desintegración” inevitable de las imágenes, la fusión de los colores, los materiales, las telas, la danza, el suceso y el testimonio. De esta manera, el montaje de estos

⁶⁸ Fredric Jameson, *El giro cultural, Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 196–197.

⁶⁹ Inge Hinterwaldner reúne una serie de apreciaciones sobre las *Parangolés*, emprendidas por Helio Oiticica entre 1964 y 1978, para hacer la revisión de las mismas como obras expandidas. La autora detalla, “bolsas de tela, telas rasgadas, telas de nylon, plásticos semitransparentes, correas, cadenas y cuerdas”, además de encontrar y desarrollar las pistas que las presentan como obras abiertas, más que telas u objetos específicos, y como estructuras que envuelven en su accionar. Hinterwaldner también alude a Luis Camnitzer quien observa que estas formas involucraron una participación activa y una disolución de los límites entre lo privado y lo público, “the construction of tents and environments that involved the public in active participation in the production”. Inge Hinterwaldner, “Sensorial, Supra-Sensorial, Hélio-Sensorial Analyzing Oiticica in Action”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. xxxviii, 108 (2016), doi: <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2016.108.2565>.

elementos heterogéneos en el filme se desplaza entre el valor del fragmento como huella y como extracto activo que se extiende en otras realizaciones fuera de la organización de sus partes.



Iván Cardoso, *H.O.*, (Brasil: 1979), 13 min.

2) El reemplazo del plano secuencia se presentó como un desafío a los modelos rítmicos ilusorios basados en el predecible plano-contraplano. La continuidad en el registro y la ausencia o disminución de cortes, devolvieron a los participantes del registro, de alguna manera, la recuperación de sus ritmos con la conducción de la sustancia de un tiempo predominante en el documental. Este recurso y perspectiva, tan cercana a los personajes, es, por ejemplo, muy característica de los documentales y registros indígenas, y también, por otro lado, es muy distintiva de los filmes que Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau compartieron con las voces de su pueblo.

Para estos realizadores el plano secuencia es una figura visual de inclusión, misma que repara Florian Walter dentro de la labor de un “montaje colaborativo y transcultural”⁷⁰ en el que se reactiva una articulación situada y conjunta. Walter, en seguimiento de Wilma

⁷⁰ Florian Walter, “Medios de comunicación en hermanamiento transcultural (Transcultural Partnership Media). Más allá de la herencia cultural y de la antropología visual colaborativa, en Ingrid Kummels, coord., *Espacios mediáticos: cultura y representación en México* (Berlín: Edition tranvía y Entre Espacios, Colegio Internacional de Graduados, 2012), 358.

Kiener, observa en estos ritmos del montaje otras interacciones y la muestra de una “multi-subjetividad” a contracorriente de las significaciones del montaje paralelo que refleja y actúa como ejemplo de las interconexiones generadas en el mundo global.

Podemos ubicar una muestra significativa del manejo del plano secuencia referido en el filme *La nación clandestina* de Sanjinés y el grupo Ukamau. En el filme, como en muchas otras de sus realizaciones, se observa la menor intervención posible del montaje sobre el registro como acto político reivindicativo, en palabras de Ana Nahmad, un acto de “reelaborar la ficción” en la que predominaba la lectura de lo colectivo y, por consiguiente, en el que se intentaba reducir la “manipulación” producida por el montaje.

El montaje es evadido deliberadamente por el Grupo Ukamu, en una suerte de consigna política. La composición de las imágenes y su articulación interna conforman una singular dialéctica que trata de enfatizar la complejidad de ese territorio construido desde hace decenios por la lucha indígena.⁷¹



Jorge Sanjinés/Grupo Ukamau, *La nación clandestina*, (Bolivia: 1989), 2h 08 min.

3) El manejo de la perspectiva horizontal y equitativa de los participantes, es decir, la inclusión participativa a partir de tomas interrelacionales entre personajes. Se llevó a cabo un registro de tomas en un nivel horizontal de los cuerpos con las miradas a través del

⁷¹ Ana Nahmad, “La radicalidad política de la no fragmentación. territorio y memoria en *El enemigo principal* (1973) del grupo Ukamau”, Tercer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, Ciudad de México, 2013, <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2013/06/ana-nahmad.pdf>.

empleo de planos medios o del plano general. El uso del plano secuencia, aunado a las perspectivas horizontales, es muy recurrente en las realizaciones indígenas. Alfonso Gumucio, tomando al caso boliviano como ejemplo, sostiene que, al evitar la jerarquización introducida por los primeros planos o por las tomas en contrapicada, se evita aislar y excluir a los personajes de la comunidad ya que, en su perspectiva, el protagonista es colectivo.

El protagonista es colectivo, no solamente en el guion, sino a través del empleo del lenguaje cinematográfico. La cámara evita aislar a los personajes, desagregarlos de la comunidad, y crear mediante los primeros planos una jerarquización entre ellos. Los elementos dramáticos están dados por la representación de lo narrado, sin que el film acuda al artificio del montaje o la música para subrayar el carácter dramático de una escena. El plano secuencia es un elemento que se opone al montaje de plano y contraplano: da una visión completa y no fragmentaria de las secuencias subrayando el carácter semi-documental del film. Las fronteras entre la ficción y el documento se han perdido.⁷²

Este protagonista colectivo es expresado con notoriedad en los filmes feministas, además de ser también una base sustancial de los documentales y registros indígenas, tal como se revisará en los capítulos subsiguientes, además de utilizarse el recurso de la perspectiva horizontal y paralela con la mirada y el cuerpo de los personajes con la expresividad e intimismo que otorgan los primeros planos y los planos medios. Esta perspectiva está pautaada por las miradas de los participantes del registro y se torna presencial e intimista.

⁷² Alfonso Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano* (México, D.F.: Filmoteca de la UNAM, 1983), 290.

Lo anterior lo podemos observar, por mencionar un ejemplo potente, en los filmes de Sara Gómez. En la película *En la otra isla* (1968), se presentan algunas complejas problemáticas discriminatorias en una sociedad en medio de un proceso revolucionario. En el filme se produce un fuerte acercamiento y “familiaridad” con los personajes debido al ángulo y al punto de vista con el que se manejan las entrevistas y la serie de acciones testimoniales. El trabajo de montaje es menos notorio, hay una intención de alejamiento de la intervención.



Sara Gómez, *En la otra isla* (Cuba, 1968)

Dentro de esta revisión de inquietudas, y con un retorno a las rítmicas propias y a la apropiación de los elementos de composición, el empleo del fragmento se redefine como uno de los más desafiantes. Sánchez-Biosca lleva a cabo una revisión minuciosa de los matices de producción simbólica y de semiosis que derivaron de la idea de fragmento y sus repercusiones a los sistemas especializados de los lenguajes artísticos. La actuación del fragmento respondió al desgaste no únicamente de los paradigmas de representación, sino, también, a lo que él llama “deslegitimación de la palabra”.

La intertextualidad, en cuanto concepto teórico, expresaba o incluso exhibía la modernidad de la que surgía la propia semiótica y su pretensión cientifista: crisis de la originalidad como valor que había regido los destinos del humanismo y del

iluminismo occidental durante varios siglos, universo de la representación y la serialidad que vieron el estallido de la técnica en el arte, generalización del palimpsesto y la deslegitimación sagrada de la palabra para entregarse a manos de una ciencia del lenguaje, como pretendió el estructuralismo.⁷³

La idea de fragmento frente a la intertextualidad, que retoma Sánchez-Biosca, a partir de las reflexiones de Julia Kristeva, proyectadas al caso de los montajes audiovisuales de los nuevos cines latinoamericanos, se emplea dentro de su intersección para discernir los modos discursivos de los ensamblajes rumbo a una reapropiación y una suerte de construcción identitaria “translingüística”⁷⁴ (de parches, trozos, empalmados, contraposiciones y yuxtaposiciones de registro), ya sea como paralelismo, sinónimo o como una metonimia de la relación entre los constructos de los contra-cines y la traducción de los territorios de diáspora, desigualdad, dispersión y segregación de América Latina.

Julia Antivilo, con una tesis doctoral que busca identificar motivos y nociones comunes de las producciones feministas en Latinoamérica, reflexiona que, para escribir desde la heterogeneidad e hibridez, sobre los distintos tipos de invisibilización y la consciencia que nuestros múltiples territorios exige en toda su amplitud, hay que desmantelar cánones de la escritura historiográfica, lo que implica una reconstrucción desde

⁷³ Vicente Sánchez-Biosca, *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y en la televisión* (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música – IVAECM/Conselleria de Cultura, 1995), 21.

⁷⁴ Una operación que Kristeva, a su vez, retoma de Bajtín para comprender las significaciones al exterior de los relatos (de las significaciones internas) y que contiene al discurso en cuanto práctica envolvente, partícipe de un “dialoguismo del lenguaje”, “concepción del género literario como sistema semiológico impuro que “significa bajo el lenguaje pero nunca sin él”; operación llevada a cabo con grandes unidades de discursos frases, réplicas, diálogos, etc., —sin seguir forzosamente el modelo lingüístico— que se justifica por el principio de la expansión semántica”. En Julia Kristeva, *Semiótica 1*, trad. Jose Martín Arancibia (Madrid: Editorial Fundamentos, 1981), 191.

una política de inclusión y, además, desde una edificación experiencial e historiográfica de la otredad.⁷⁵

Por todo lo anterior, y entre las exigencias múltiples de los contradiscursos, los constructos audiovisuales feministas precisaron edificar unas estéticas dispuestas en la heterogeneidad e interrelacionalidad discursiva. Estas apremiaron una revisión transdisciplinar desde la acción, la introspección y el reconocimiento experiencial a partir de las formas artísticas. La transdisciplina es propuesta, por lo tanto, como modo cognitivo que refleja las necesidades internas de unas prácticas artísticas atravesadas por las problemáticas y las acciones comunales e individuales. En este punto, Antivilo repasa las palabras de Rian Lozano, “la transdisciplina es, entonces, una actitud, un gesto cultural que a pesar de haber existido siempre, aparece ligado a una revolución interna del conocimiento que se presenta, sobre todo, como alternativa epistémica y política en nuestro contexto más inmediato”.⁷⁶

Para las y los cineastas de los años 60, la respuesta a las construcciones narrativas, ficcionales o documentales de las creaciones fílmicas dominantes de la época fue primordialmente el realismo, como una apuesta por reconectar el imaginario de la creación cinematográfica con la realidad social. Los años posteriores cimentaron una distancia de los

⁷⁵ Antivilo remarca la importancia de constituir otros ensamblajes, inclusive historiográficos, que enarbolan una manera encarnada de mirar: “La hibridez latinoamericana requiere una puntualización, que también reformularía la pregunta inicial, a saber: ¿cuáles son los requisitos para entrar a la historia del arte oficial? o ¿por qué no ha habido grandes artistas latinoamericanas en los circuitos internacionales del arte? En rigor, creemos que el interés no va por ser incorporadas a la historia oficial del arte, sino escribir desmantelando los cánones y la historiografía que devela la mirada hegemónica masculina, es decir buscamos escribir otra historia que no solo funcione como una política de inclusión a la producción de las artistas feministas sino que proponga otra forma de historiar las experiencias comunes y hacer otros análisis sobre la producción de las artistas”. En Julia Antivilo, “Arte feminista latinoamericano, Rupturas de un arte político en la producción visual” (Tesis doctoral., Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado, 2013), 53.

⁷⁶ Rian Lozano, *Prácticas culturales anormales. Un ensayo alter-mundializador* (México, D.F.: Ediciones PUEG-UNAM, 2010), 32. En Julia Antivilo, “Arte feminista latinoamericano”, 47.

artificios en la cinematografía para los realizadores latinoamericanos, los cuales oscilaban entre la experimentación, como es el caso del videoarte, que más buscaba evidenciar la “suciedad” o “enturbiamiento” visual como sinónimo de una Latinoamérica descompuesta, unos cuerpos oprimidos, invadidos, como territorios heridos por varios poderes fácticos y, por otro lado, de la disrupción e inmediatez que el medio podía proporcionar para examinar los lugares de las miradas involucradas.

Debido a la falta de recursos, la inserción de otras tecnologías en los medios de registro, como parte de las invenciones autogestoras, se multiplicaron los rasgos expresivos en películas de videoarte y cine experimental de los años 60 como la cámara subjetiva (cámara al hombro), la iluminación no artificial, la inserción del sonido en estudio a falta de equipo para poder conseguir sonidos directos, la participación de actores no profesionales, etc. De esta forma, se acentuó la interpelación y se acrecentó la identificación en dirección a una recepción cada vez más estrecha y activa.

5 Estéticas imperfectas

Ella Shohat y Robert Stam destacan las ventajas que representa el surgimiento de otros campos de estudio, a la vez que otros puntos de vista, dentro de la llamada “cultura visual”, ya que consideran necesario y urgente encontrar otros modos de narrar la historia. La crítica que ubican los autores es directamente contra el rompimiento definitivo de la mirada eurocentrista y la interpretación lineal de una Historia del Arte constituida desde miradas privilegiadas.⁷⁷

Los autores instan a escindir la linealidad y la unilateralidad de las construcciones simbólicas y estilísticas, explayadas dentro de las estéticas privilegiadas, e impulsan a bombardear las historias nucleares para, de esta manera, liberar el control de los efectos debilitantes y el peligro de la mediatización de las subjetividades y de las representaciones estereotipadas del eurocentrismo. En este punto, vale la pena cuestionarse sobre cuáles son las formas que los autores remarcan como “estéticas privilegiadas”. Está claro que Shohat y Stam abogan por una apertura, la concientización y el reconocimiento de una intertextualidad en los constructos por parte de las culturas no centralizadas, no europeas o tercermundistas.

Frente a tal introspección, vale preguntarse: ¿cuáles son las estéticas del ángulo del privilegio?, ¿cómo debe ser la mirada que se abre y se aparta del centro o de los centros?, ¿cómo deben ser los constructos o montajes no reduccionistas ni discriminatorios? Se

⁷⁷ Ella Shohat y Robert Stam, “Narrativizing Visual Culture, Towards a Polycentric Aesthetics”, en Nicholas Mirzoeff, ed., *The visual culture reader* (London and New York: 1998), 38.

entiende que, para reconocer las expresiones de la diáspora, se plantean los contenidos desde un intento de inclusión para generar otras formas de dilucidar los constructos.

A partir de una circulación de historias policéntricas, divididas, intervenidas e invisibilizadas, y desde una perspectiva multifocal y interrelacional, ¿cómo se plantearon las realizadoras y realizadores latinoamericanos mirar y repensar las estéticas menguadas y desvaloradas de sus territorios? Para ellos, el planteamiento de los constructos o montajes en la multiculturalidad buscó incluir un análisis que atravesase el adentro y el afuera de los lugares de enunciación.

Para responder un poco sobre el planteamiento del apremio de las otras estéticas, que podrían ser llamadas periféricas, y para hacer referencia a algunas de las figuras de insubordinación y que se movilizan en el seno de las culturas populares, Shohat y Stam retoman a Mijail Bajtin y su revisitada introspección sobre las costumbres y prácticas en la Edad Media⁷⁸, para explicar que en casi en todas las culturas coexisten las prácticas carnales que minan y debilitan las normas. El carnaval posee una estética de subversión, anticlásica, que rechaza los ideales, la armonía formal y la unidad, y está a favor de lo asimétrico, heterogéneo, el absurdo y las formas híbridas.

⁷⁸ Bajtin desarrolla distintos rasgos de lo carnalesco como forma expresiva que deriva de la vida para tomar del arte ciertos componentes convenientes para constituirse y al final regresar a la vida en un viaje cíclico. “El carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. Incluso, ignora la escena. El carnaval no es escenifica, se vive, se encarna. El carnaval está hecho para todo el pueblo. (...) El carnaval no es una forma artística de espectáculo teatral, sino una forma concreta de vida. (...) En suma, durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia. El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva. (...) el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto”. En Mijail Bajtin, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy (Madrid: Alianza Editorial, 2003).

En correlación a lo anterior, es potencialmente viable derivar otras distinciones y encontrar rasgos distintivos de los montajes de los contra-cines, originados en la base de las necesidades performativas, expresivas y comunicativas de los grupos humanos. Julio García Espinosa, al referirse a las terminologías del cine imperfecto, identifica los lugares de ruptura y descontrol materializados en el cine como la gran necesidad de la cultura de tener un arte profano.

En consecuencia, se puede distinguir en la imperfección un punto de fuga y un desencaje de las normatividades, además, de los sectores incultos como las partes más desinteresadas del arte y de producción de significados sin mediaciones, en donde ya no hay división entre participantes y espectadores. De esta manera, se ubica otro sustento característico de los contra-cines o de los cines no hegemónicos, en orientación a la raíz de las manifestaciones expresivas populares.

En la imperfección subyace un principio de lo abyecto que se despliega con la labor del montaje, herramienta de sentido, que pone en tensión, en perturbación y en movimiento, las narrativas fragmentarias y transgresoras de la cultura visual. En el abandono que proyecta lo abyecto no hay permanencias y no hay metarrelatos de continuidad, sino el reflejo de una inexistencia: “Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que (me) aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila”.⁷⁹

En seguimiento a estas expresiones ambivalentes de disturbio en las manifestaciones de lo abyecto y lo imperfecto, Marcelo Expósito separa que, aunque en estas prácticas hay

⁷⁹ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión (Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline)*, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman (México, D.F.: Siglo XXI editores, 2006).

un comportamiento catártico, una parte de la autonomía aún permanece sujeta por la cultura que absorbe las prácticas populares y las reglamenta, por otra parte, es potencialmente un motor de subversión y punto de fuga de lo incierto.

El carnaval es el momento privilegiado para observar la esfera pública instituida en tanto dispositivo de sujeción social tensionado no obstante por múltiples líneas de fuga. [...] El cuerpo y la imagen serían los dos elementos interrelacionados donde se encarna la expresividad carnavalesca. [...] El cuerpo popular se convierte entonces en objeto tanto de normalización pública como de privatización de las emociones, mientras que correlativamente la subversión carnavalesca se ve contenida en representaciones cultas. Esto supone que “la fiesta casi deja de ser la segunda vida del pueblo”, aunque para Bajtín ese matiz significa que existe siempre una latencia en el seno de la normalización estatal instituida o en la representación culta institucionalizada de la celebración, una potencia que puede ser eventualmente desencadenada: “el principio festivo popular carnavalesco es indestructible”.⁸⁰

Por lo tanto, a la sujeción y el control se contraponen las fugas que derivan del extrañamiento; y al interior reflejado se impone el afuera de los sistemas jerárquicos. En función del interior reflejado, en estas otras estéticas existe una inclinación a alejarse de la simulación, se retoma al cuerpo diverso y, desde su inmediatez, se inicia una revisión del pensamiento situado.⁸¹

⁸⁰ Marcelo Expósito, “Todo mi cuerpo recuerda: desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionario”, consultado en Marzo 3, 2014, https://www.academia.edu/6849688/Todo_mi_cuerpo_recuera_desorden_festivo_mutacion_subjetiva_y_devenir_revolucionario.

⁸¹ Algunas de las estéticas no centradas que nombran Shohat y Stam en su análisis son: “lo real maravilloso americano’ (Carpentier), ‘anthropophagy’ (the Brazilian Modernists), the ‘aesthetics of hunger’ (Glauber

Ahora bien, en continuidad a estas rupturas, exclusivamente en el ámbito cinematográfico, y al margen de los discursos oficialistas y de las represiones sistemáticas de los gobiernos dictatoriales, a lo largo de los años 70 y 80, las estéticas cambiantes, a través de los manifiestos y los activismos, dan un giro reutilizando los elementos de las mismas producciones y recepciones homogeneizantes, y comienzan a hablar desde y para las localidades, los pequeños grupos, las realidades inmediatas, los sitios específicos y problemáticas específicas. Voltean a ver a su alrededor y perciben la imposibilidad de continuar alimentando mitologías que no nombran a todas y a todos y que no representan ni evocan las circunstancias más cercanas y urgentes.

Rocha), 'Cine imperfecto' (Julio García Espinosa), 'cigarette-butt aesthetics' (Ousmane Sembene), the 'aesthetics of garbage' (Rogerio Sganzerla), 'Tropicalia' (Gilberto Gil and Caetano Veloso), the 'salamander' (as opposed to the Hollywood dinosaur) aesthetic (Paul Leduc), 'termite terrorism' (Gilhermo del Toro), 'hoodoo aesthetics' (Ishmael Reed), the 'signifying-monkey aesthetic' (Henry Louis Gates), 'nomadic aesthetics' (Teshome Gabriel), 'diaspora aesthetics' (Kobena Mercer), 'rasquachismo' (Tomas-Ibarra Frausto), and 'santeria aesthetics' (Arturo Lindsay)". Ella Shohat y Robert Stam, "Narrativizing Visual Culture, Towards a Polycentric Aesthetics", en Nicholas Mirzoeff, ed., *The visual culture reader* (London and New York, 1998), 31.

6 Urgencias incipientes

En los años 60 y 70 se emprendieron unas de las propuestas más radicales de los montajes audiovisuales en América Latina. Fueron décadas de manifiestos, acciones y articulaciones en las que se buscó repensar, por lo tanto, la fragmentación, los planos-secuencia, los desencuadres, los contrapuntos sonoros y temporales, la iconografía abyecta, los ritmos no narrativos, etc., en consecuencia e interrelación con la supresión de los esencialismos e imágenes estereotípicas.

Los ensamblajes/montajes discursivos, fueron acentuando el registro desde territorios con condiciones de violencia, control, despojo y sujeciones históricas, los cuales, habían sido, y aún siguen siendo, parte de los proyectos excluidos de la historia oficial del cine. Desde estos registros, se realizaron apremiantes recorridos de experimentación, entre los cuales predominaban los tránsitos al cine documental e, irreparablemente, a los “cines imperfectos”. Dicha imperfección se constituyó en una tensión entre el reconocimiento colectivo, la acción popular, los testimonios y la experimentación narrativa como mecanismos de apropiación y reconstrucción identitaria.

Otra estrategia política de los contra-cines se sostuvo en la articulación de las historias desde las lenguas nativas y locales, y de los ritmos sonoros propios, ya que era imprescindible renombrar y sonorizar cada uno de los cuerpos desde los territorios que habían sido forzosamente silenciados. Para los cineastas de la diáspora el concepto de fragmentación sirvió para dismantelar las emociones, reactivar y agilizar las subtramas y, además, para reconstruir las identidades de desapariciones forzadas y las identidades violentadas.

Para Jorge Sanjinés era evidente que no se trataba de alimentar las miradas complacientes para únicamente mostrar la pobreza, “no se le habla al pueblo sobre su propio dolor”, se buscaba focalizar los orígenes de las problemáticas para derrumbar las ideologías burguesas. La labor no consistía en imitar los recursos formales de las cinematografías dominantes, sino de crear nuevas estructuras para la reflexión de un compromiso verdadero con la mirada participativa.⁸²

La participación del pueblo en las realizaciones fílmicas se ubicó como una acción céntrica y, aún dentro de la individualidad, el sentido de los sujetos individuales era ya parte de un proyecto y un pensamiento colectivo en movimiento continuo. Ningún obstáculo era visto desde la imposibilidad representativa, sino desde la significación enriquecida del entorno social. Para Fernando Birri todos los contratiempos apuntaban a una transformación y un enriquecimiento estético: “Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas”.⁸³

Por otra parte, desde este acto de inclusión y crítica por parte de los movimientos de los nuevos cines, quedó al descubierto en los años sucesivos que, dentro de los grupos oprimidos, violentados e invisibilizados, se separaban y se omitían las representaciones, las historias de las diferencias y los matices de la opresión dentro de los mismos grupos violentados.

En seguimiento a estas búsquedas, las teóricas fílmicas feministas y los movimientos de los colectivos feministas latinoamericanos irrumpieron con más cuestionamientos, dudas,

⁸² Sanjinés y Grupo Ukamau, *Un cine junto al pueblo*, 91.

⁸³ Fernando Birri, “Cine y subdesarrollo” (1962), en *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 1, Centro y Sudamérica (México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988), 21.

urgencias y motivaciones de reelaborar los constructos y dismantelar los estereotipos y las representaciones problemáticas de los llamados realismos, ya que no solo se trataba de generar nuevos planteamientos cinéticos y audiovisuales para narrar y focalizar las problemáticas invisibilizadas, sino de revisar por completo los parámetros de las bases de esas nuevas edificaciones. Esto motivó al escrutinio de cada uno de los elementos de las estructuras constitutivas, los estereotipos de discriminación y violencia hacia las mujeres y otros grupos marginados, representados inclusive dentro de los focos de marginación.

Es por ello, que los contra-cines bifurcaron en expresividades múltiples de indagación en los años subsiguientes. Algunas realizadoras y teóricas feministas criticaron la fidelidad del realismo por su contradicción lógica para multiplicar estereotipos y relaciones de poder, aunque otras autoras, como Alexandra Juhasz⁸⁴, propusieron la revaloración de los realismos críticos desde el feminismo. Esta teórica, en su obra, distingue las aportaciones de los documentales feministas, para lo cual evoca las palabras de Julia Lesage: “se trataba de reivindicar un conocimiento previamente inarticulado”.

De lo anterior, Márgara Millán ubica estas dos posturas: la experimental, que extrae de Johnston y Cook, con su planteamiento de cine deconstructivo, y, al mismo tiempo, de Mulvey, con su idea de contra-cine; y la experiencial, que identifica en una pluralidad de estilos, aunque sin una ruptura con el cine clásico. Las directrices de ambas corrientes críticas se nutrieron de las publicaciones feministas de la época, la revista inglesa *Camera obscura* (1977) y la norteamericana *Jump Cut* (1974). Otras influencias de interpelación significativa, para los proyectos de disturbio en décadas posteriores, fueron las expresiones

⁸⁴ Alexandra Juhasz, “Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista”, en *Lo personal es político: feminismo y documental*, trad. Mar Diestro-Dopido (Navarra: INAAC; Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, 2011), 155.

artísticas incipientes de la primera generación de documentalistas feministas, mencionadas en la cronología propuesta por B. Ruby Rich, como Geri Ashur que, junto a The Newsreel collective, realizaron el filme *Janie's Janie* (1971), los filmes *Growing Up Female* (1971), de Jim Klein y Julia Reichert, *Three Lives* (1971) de Kate Millet, *The Woman's Film* (1971), una producción de San Francisco Newsreel, y otras producciones de realizadoras como Maya Deren, Marguerite Duras, Margarethe von Trotta, Yvonne Rainer, Chantal Akerman, Agnès Varda, entre muchas otras realizadoras influyentes, como la misma Laura Mulvey o Lizzie Borden.⁸⁵ Teoría crítica, muestras, festivales de cine, conferencias y filmes feministas que, desde los años 70, en distinción de Rich⁸⁶, “contribuyeron crucialmente” e irrumpieron, desde los movimientos de mujeres, con una perspectiva y energía distintas, en las articulaciones tradicionales del cine dominante.

Estas primeras realizaciones problematizan, como observara Juhasz, las críticas hacia el sostenimiento de las estructuras realistas, en las que se objeta que estas traspasan de manera intacta las relaciones de poder. No obstante, aun cuando se complejizan los constructos y se cuestionan las discriminaciones de forma general, se ha advertido que los matices de los microespacios y microrelatos no están expuestos del todo en los cuestionamientos. En dichas estructuras, la ficción narrativa (predominante en la cultura

⁸⁵ Los intereses de estas dos corrientes audiovisuales críticas, si bien recorren caminos discursivos y significativos distintos, no están alejadas. Ambos constructos forman parte de un contra-cine necesario cuya finalidad política apuesta por otras representaciones y narratividades posibles: “En principio, podemos alinear a la corriente anglosajona como dentro de lo que en aquel contexto se denominó “teoricista”, más interesada por un cine subjetivo y experimental, que busca la desestructuración de los modelos de representación tradicionales, mientras que la tendencia norteamericana podría incorporarse a la denominación de “empirista” o “pragmática”, interesada en promover un cine político documental y sociológico, donde las mujeres tomaran la palabra, hablaran de su experiencia y reconstruyeran su propia historia” en Mágina Millán, “Feminismo(s) y teorías del cine: de la deconstrucción a la politización de las diferencias”, Versión 8, *Estudios de Comunicación y Política*, UAM-X, México, D.F. (1998), 145–160.

⁸⁶ B. Ruby Rich, “In the name of feminist film criticism”, en *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Patricia Erens (Indiana: Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990), 269–270.

global y de masas) destaca, entre las distintas posturas filmicas (desde lo experimental a lo experiencial y documental), por ser la más cuestionable y contener un grado notable de pasividad, pues en ella se acentúa el hecho de que las historias representadas, los discursos y la crítica no terminan de ser una revolución constitutiva que trascienda a los cuerpos, sus contextos y los espacios públicos.

Después de todo, ¿en dónde comienza y en dónde termina la crítica?, ¿qué partes de la mirada de dominio, control y poder se están desmantelando y qué partes se están reconstituyendo en una historia, en una imagen? Como bien puntualiza Giulia Colaizzi, sobre la relevancia de desglosar las relaciones entre visión y creencia en el cruce cultural y social de las constituciones semióticas en el cine, a partir de una reflexión motivada por el título del libro de Barthes sobre fotografía, “visión y creencia, representación y verdad son términos claves para comprender la importancia del cine en lo que se refiere a su capacidad para interpelar, movilizar y articular el imaginario individual y social”.⁸⁷

⁸⁷ Giulia Colaizzi, “El Acto cinematográfico: Género y texto filmico”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, Valencia, Universitat de València 7, II-XIV (2001): 2--14.

7 Manifiestos y pronunciamientos desde el sur

Hoy decimos ¡BASTA!, somos los herederos de los verdaderos forjadores de nuestra nacionalidad, los desposeídos somos millones y llamamos a todos nuestros hermanos a que se sumen a este llamado como el único camino para no morir de hambre ante la ambición insaciable de una dictadura de más de 70 años encabezada por una camarilla de traidores que representan a los grupos más conservadores y vendepatrias.⁸⁸

No a hacer acuerdos arriba para imponer abajo, sino a hacer acuerdos para ir juntos a escuchar y a organizar la indignación; no a levantar movimientos que sean después negociados a espaldas de quienes los hacen, sino a tomar en cuenta siempre la opinión de quienes participan; [...] no a tratar de resolver desde arriba los problemas de nuestra Nación, sino construir DESDE ABAJO Y POR ABAJO una alternativa a la destrucción neoliberal, una alternativa de izquierda para México.⁸⁹

Ejército Zapatista de Liberación Nacional

Para referirnos a los pronunciamientos del sur, avivados en las prácticas y articulaciones audiovisuales incisivas de los contra-cines de los territorios latinoamericanos, evocamos las palabras zapatistas que irrumpen el escenario de los presupuestos globales de 1993, para

⁸⁸ 1ª Declaración de la Selva Lacandona, Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, año de 1993, en Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de las discrepancias, Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1997).

⁸⁹ "Sexta Declaración de la Selva Lacandona", Ejército Zapatista de Liberación Nacional, La Realidad, México, consultado en Agosto 20, 2014, http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2005/2005_06_SEXTA.htm.

exponer un ejercicio y una presencia transformadora —en este caso un ensamblaje—, pensado en red y por una serie de correlatos desde el lugar de “los más pequeños y los sin nombre”⁹⁰, como expresara Márgara Millán, al situar la perspectiva de su análisis sobre las propuestas articulativas de una “socialidad otra”. Para Sylvia Marcos esta red y comunión de voces es necesaria para los grupos zapatistas, “lo que emerge del zapatismo en sus prácticas políticas, es un principio según el cual todos los énfasis son necesarios y están imbricados unos en otros, se interconectan y son interdependientes”.⁹¹

Consecuentemente, la emergencia de los constructos con ritmos y formas disidentes, el rastreo de los ecos, las pulsiones y las resonancias de la crítica y la insubordinación en el interior de los constructos cinematográficos latinoamericanos no tiene un punto de partida aislado o estático, ya que estos se despliegan de situaciones disímiles pero cercanas, relacionadas con microespacios de complejos procesos históricos y contextos con circunstancias específicas, pero que simultáneamente han estado marcados y motivados por los mismos impulsos generacionales y subyugados por los mismos intereses económicos y sistemas locales/globales de dominio y control.

La acumulación de las disconformidades de las sociedades latinoamericanas oprimidas tuvo un sitio importante de inflexión en los años 60. Además, en los movimientos artísticos de esos años, se opera en función del desmantelamiento del concepto de autor como genio creativo aislado y con la crítica al peso objetual y a los espacios museísticos, que

⁹⁰ Márgara Millán, “Alcances político-ontológicos de los feminismos indígenas”, en *Más allá del feminismo: caminos para andar*, coord., Márgara Millán (México, D.F.: Red de Feminismos Descoloniales, 2014), 120.

⁹¹ Sylvia Marcos, “Feminismos en camino descolonial”, en *Más allá del feminismo: caminos para andar*, coord., Márgara Millán (México, D.F.: Red de Feminismos Descoloniales, 2014), 22.

priorizan las políticas culturales y artísticas, en torno a la mercantilización de estas, reclamamos con un giro de las acciones y creaciones artísticas en el entorno social.

La postura de renovación dialéctica por una nueva vuelta de análisis de las herramientas del montaje audiovisual, en dirección a un cuestionamiento de los usos de cada uno de los elementos constitutivos de sentido, conduce hacia una exploración inyectada por la insistencia de trabajar en pos de la democratización del arte y la determinación de los movimientos y colectivos como motor de búsqueda y posicionamiento frente a la incertidumbre. Estos descargaron a la superficie la exasperación y las discrepancias acumuladas en tantos años de injusticias. Marcelo Expósito identifica dos modelos emergentes de producción artística que arrojaron luz y que fueron determinantes para la inserción de la crítica política desde la imaginación creativa de esos años:

La manera en que las nuevas prácticas colaborativas establecen lazos innovadores entre las prácticas artísticas y movimentistas, por un lado, y por otro las formas de producción biopolítica que están en la base de la irrupción del arte feminista o en las nuevas prácticas feministas y políticas de género.⁹²

A la par de los colectivos, la investigación unida a la acción militante y la proclama urgente de la necesidad de fundar nuevos cines para actualizar las respuestas a la subordinación perpetuada y desafiar los valores dominantes y preexistentes, se pronunciaron diversos manifiestos en los que se excavaron las disconformidades. Asimismo,

⁹² Marcelo Expósito, “Diferencias y antagonismos, Protocolos para una historia política del arte en el Estado español”, *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, eipcp.net* (Enero–2008), consultado en Marzo 24, 2014 <http://eipcp.net/transversal/0406/expósito/es>.

se hicieron visibles las causas y se detonaron las propuestas de transformación por unos cines libres y autónomos.

Fernando Birri, (Santa Fe, Argentina, 1925) en 1962, da cuenta de lo imperioso e indispensable que era comprender los alcances de los propios medios y sus posibilidades, ya que la dependencia hacia los grandes modelos e industrias cinematográficas de producción masiva y, además, la reiteración de sus mitologías plásticas a través de los estereotipos de consumo eran solo una manera de extender y arrastrar la sombra de la dominación, la colonización y la dependencia. Birri, en su manifiesto sobre cine y subdesarrollo, ya se cuestionaba los tipos de imposición reconocibles a la vez que planteaba las nuevas prioridades que eran preciso trazar.

¿Qué cine necesita Argentina?, ¿qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica? Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida.⁹³

⁹³ Birri, *Cine y subdesarrollo*, 17.

En continuidad, el grupo Cine Liberación, en el año de 1969, cuestionó las preponderancias del nuevo cine argentino, las preocupaciones generales del grupo iban desde la constitución del registro, el montaje, los modos estilísticos, la producción, hasta el proceso de recepción. El grupo Cine Liberación no dudó en plantear la premura a la anulación de las influencias y efectos colonizadores durante todo el ejercicio fílmico, ya que, después de todo, ¿era más importante enfocar el esfuerzo de la creación hacia una estética efectiva o hacia la crudeza de las problemáticas desde un nivel de sublevación o de lucha?

Derivada de esta cavilación, podemos intuir las preguntas subsiguientes: ¿hasta qué punto un cine documental o de ficción comprometido, generado *in situ* o con la intencionalidad de una fidelidad narrativa (aún desde la disparidad constitutiva), refleja y traslada a la mirada expectante, efectivamente, las problemáticas locales y de la otredad que aborda y no únicamente aparenta situarse, centrar o exhibir la constitución de un drama? Y, por otra parte, hablando de la mirada de los realizadores que registran situaciones de conflicto, en sus emplazamientos o direcciones, ¿qué tanto se ha perdido de la desviación colonizadora y qué rasgos se conservan?

Como un tipo de respuesta más concreta, el grupo Cine Liberación proclama dar ruptura a lo que ellos llaman “reconocer los actos de sumisión”. Para esto, evocan las ideas de Glauber Rocha con el fin de ejemplificar dichas formas de reproducción sistemática, las cuales señalan que deben detenerse: poner fin a la sistematización que él distinguiría como “cine de imitación”.

La proclama del grupo Cine Liberación, y de muchos otros colectivos y cineastas independientes, era evidentemente la de fundar un cine revolucionario. Casi a la par de estas promulgas, en Argentina, en el año de 1965, se lleva a cabo *La menesunda*, obra para ser

recorrida, en la que la televisión y las imágenes electrónicas se incrustan en un camino serpenteante, la cual fue realizada por Marta Minujín y Rubén Santantonin en el Instituto Di Tella. Minujín ya había irrumpido anteriormente en el territorio televisivo para llevar a cabo una especie de performance mediatizado y trastornado con un tono profético y de constitución e intercambio de los sistemas de significación televisivos del futuro.



Marta Minujín, *La Menesunda* (1965), archivo personal de la artista.

<http://webs.advance.com.ar/martaminujin/images2/paginas/menesuda.html>

Rodrigo Alonso explica que *La menesunda* ubicaba, en una de sus partes climáticas, la confrontación de los asistentes con su propia imagen simultáneamente a la imagen de los noticieros. Los participantes eran testigos, en un recorrido de once ambientes distintos, de la intervención de las tecnologías sobre sus cuerpos en permanentes diálogos sensoriales: un adentro del cuerpo, un afuera y una mediación. Los modos fragmentarios discurrían, pues, entre los recorridos realistas para disputar la superficialidad y manipulación de las ficciones.

En los estudios del Canal 7 de televisión. Durante la emisión de un programa, la artista irrumpió con un camión lleno de colchones, pollos y pintura, una banda de

rock atada con cinta adhesiva, y un grupo de hombres musculosos que rompían globos entre los asistentes. Este delirio performático/audiovisual fue transmitido en vivo a los televidentes, en lo que constituye la primera intervención artística realizada específicamente para la televisión argentina.⁹⁴

Frente a esta acción aurática de los tiempos venideros, con antecedentes de una transitoriedad pronunciada en los constructos de los ejercicios efímeros (1961-62) del “movimiento pánico” de Alejandro Jodorowsky, y el desencadenamiento del ritual carnal al collage audiovisual transgresor que trasladó y constituyó como extensión activa en sus filmes, los tratamientos audiovisuales manifestaron y desnudaron la necesidad de complejizar las subjetividades producidas en los contornos latinoamericanos para plasmar estas a través de un montaje extendido.



Alejandro Jodorowsky, *Melodrama Sacramental*, 1965, Fotogramas del efímero pánico.

El devenir “pánico” empleó dispositivos del performance para expandir los límites de la representación teatral y, a su vez, detonó el imaginario de las prácticas audiovisuales

⁹⁴ Rodrigo Alonso, “Hacia una genealogía del videoarte argentino”, en Baigorri, Laura, ed. *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica* (Madrid: Brumaria n.10, AECID, 2008), consultado en Abril 9, 2012, <http://videoarte.net/video-en-latinoamerica/>.

con la producción de contenidos delirantes y abyectos, insertos en las transversalidades, que rozan el carácter del ritual y lo transitorio. Cuauhtémoc Medina destaca la crudeza de estas acciones que se apartaban de la insensibilidad experimental y se inclinaban por la satisfacción y sensualidad de los actos, “la destructividad de estos ‘delirios’ era, por consiguiente, liberada, canalizada y transformada. En la búsqueda de derrotar al intelecto mediante el shock, Jodorowsky buscaba obtener un efecto de transformación, al conducir al sujeto a la vivencia, al obligarlo a salir del esquema de su personalidad”.⁹⁵ Aunque estos ejercicios objetuales, performativos, cinemáticos, sonoros y fílmicos albergaban el desatino y la contingencia en su “no estructura”, en ellos permanecía un grado de deliberación, un determinado control guiado por la presencia de la consciencia de la interacción de cada uno de los elementos para la concreción de los constructos hacia la dirección de shock deseada.

En extensión, y alrededor de los mismos años, otros modos discursivos del montaje que fluctuaron entre los recursos de los realismos intermitentes, la fragmentación y los acentos de la cámara participante, son ejemplificados por películas como *Tire dié* (1960), de Fernando Birri. Esta realización destaca por ser una práctica colectiva, una acción dialógica, emprendida por el realizador y sus alumnos, en la que se unen muchos puntos de vista. En la película se observa una descripción aérea de Santa Fe, entre los linderos de Buenos Aires y El Rosario, en el cual el registro documental es asaltado abruptamente por pequeños cambios de los encuadres y repeticiones de imágenes decisivas.

⁹⁵ Cuauhtémoc Medina, “Pánico recuperado”, en Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de las discrepancias, Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1997), 90.

Al principio de la película, una *voz en off* recorre los espacios de la ciudad, que aparecen reducidos, uniformados y similares desde las alturas. De repente, se observa un cambio en la mirada, un acercamiento, cortes abruptos, saltos premeditados, cambios de encuadre bruscos para mostrar la afianzada violencia estructural que sufren personajes reconocibles y familiares de los entornos latinoamericanos, actores de escenarios de los territorios limítrofes de las ciudades extensas y multiformes.

Sin dejar de lado la urgencia de mostrar la violencia de la pobreza, acaece, en el filme, el manejo de recursos audiovisuales para generar una propuesta narrativa más allá del registro documental. Se observa, en la misma, una pulsión de presente irradiada en los indicios múltiples de los registros, con la sensación de actualidad de la cámara en mano, muy recurrida y distinguida por el videoarte.



En la película se recalca la imperfección dispuesta a través de los elementos de ruptura del montaje.

Fernando Birri, *Tire dié* (Film colectivo, Argentina, 1960), 33 min.

Tal montaje es, por momentos, extremadamente vertiginoso, lo que recuerda los embates de la *Nouvelle Vague*, aunque apuntalado por contenidos contrapuestos. Se observan espacios golpeados por la pobreza, la *voz en off* de la mujer que narra su situación de precariedad, las sonrisas de los niños, mientras que los sonidos no dejan de relatar sobre la carestía de la vida y la falta de trabajo en Santa Fe.

De estos movimientos refractarios y, aparentemente, contrarios, se observan intersecciones entre la indagación por una restitución y restauración de las historias, una exploración de los constructos audiovisuales y la acción y participación en las luchas obreras, campesinas y estudiantiles. Estos montajes responden a una reconstrucción de doble articulación política que involucra la revuelta popular y la apropiación de estrategias discursivas de resistencia, en una destreza que Hito Steyerl reconoce como el manejo de métodos necesarios para designar y volver a nombrar, “desde una perspectiva de conflicto”.⁹⁶

Estos ensamblajes contienen una fuerte derivación de los estudios de las prácticas documentales, incluidas las influencias fragmentarias y de inmediatez de las prácticas situacionistas y constructivistas y la estrechez de los vínculos afectivos de las narrativas orales y otros acercamientos estéticos y cognitivos desde las prácticas antropológicas deconstructivas. Tales estéticas, en palabras de la autora, “han lidiado siempre con la mezcla desigual de racionalidad y creatividad, entre subjetividad y la objetividad, entre el poder de creación y el poder de conservación”.⁹⁷

En otro ejemplo, tomando el caso de Bolivia, se observa que esta heterogeneidad del montaje audiovisual tiene un trayecto sinuoso, y es proporcional a su urgencia. Jorge

⁹⁶ Hito Steyerl, “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”, trad. Marta Malo de Molina. *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, eipcp.net*. (2010), consultado en Febrero 2, 2014, <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>.

⁹⁷ Steyerl, “¿Una estética de la resistencia?”, 2010.

Sanjinés y el grupo Ukamau, como uno de los colectivos más representativos de este país, reconocen que el cine se encuentra en un proceso de “depuración” de las ideologías burguesas de exclusión impuestas. Sanjinés se ubica en el colectivo para movilizar desde la acción integradora y se manifiesta de un cine situado en y desde las miradas de los pueblos originarios (lo que significa más del 60% de la población total del pueblo boliviano). Sanjinés intenta plantear una propuesta alejada de las convenciones estilísticas, e inclusive, infiere que con el cine se deben evidenciar las profundas raíces de los problemas que arrastran los pueblos latinoamericanos:

Pero, ¿y el pueblo? Es decir, ¿podemos nosotros hablarle al pueblo de su propio dolor? No. El pueblo sabe más del hambre que él sufre, del frío que pasa, que nosotros los cineastas, de modos que estas películas para el pueblo...significan poco. Creo que ahora debemos entrar a una etapa mucho más agresiva, no ya defensiva, sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de las tragedias y de la tragedia latinoamericana. Debemos señalar quiénes son los que causan este estado de cosas. Debemos desenmascarar al imperialismo, eso debemos hacer.⁹⁸

Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, han esbozado desde el principio, y con afán de lograr la constitución de un cine dialéctico que detone, desde el interior de las cosmogonías de las culturas, una naturaleza revolucionaria que posibilite trascender las denuncias y la reflexión y que consiga dignificar la mirada, reconstituir y plasmar los complejos ritmos de los pueblos indígenas, los pueblos originarios. En este sentido, los realizadores encuentran

⁹⁸ Jorge Sanjinés, “Testimonio en Mérida (Venezuela) 1969-1970”, en *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Centro y Sudamérica, vol. 1 (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 99.

en la producción de un cine colectivo, procesual y testimonial, el camino de dignificación de los cines latinoamericanos, y en relación con la urgencia de la inserción de la mirada crítica en los constructos, no obstante, dichos presupuestos no dejan de ser problemáticos.

En los filmes de Sanjinés se aprecia y se maneja una restitución crítica e identitaria permanente, al enfrentar problemáticas yuxtapuestas como la disgregación, el racismo y la discriminación hacia los indígenas en el medio hostil y disímil de las modernidades latinoamericanas. Para esto, se emplean puntos de vista indisolubles, planos medios francos ubicados a la altura de los ojos, de manera que se crea una correspondencia de miradas, planos en transición, en una disposición de ritmos pausados y de planos secuencia que devuelven la confianza y el peso en los cuerpos situados del registro.

Por ejemplo, en la película *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor, 1969), se distinguen contrapuntos contradictorios, difíciles de abordar, en el marco de una trama dirigida hacia el realismo social y la denuncia ⁹⁹. El filme evidencia los actos violentos del grupo de Cuerpos de Paz, a pesar de la feroz censura por parte del Estado, y expone distintos niveles de dominación y subordinación al interior de los grupos ya en sí marginados y discriminados, entre las que sobresale la vulnerabilidad del cuerpo de las mujeres indígenas.

⁹⁹ La película comienza con el reclamo de Ignacio Mallku, jefe de la comunidad, quien, consternado por la muerte de sus tres hijos, embriagado y envuelto en una especie de trance, en su desesperación al no querer morir solo y no comprender lo que ocurre, golpea a su esposa Paulina. En otra situación, la preocupación a la falta de nacimientos en la comunidad lleva a Ignacio a investigar los motivos de esa desgracia que los sacude. Por medios ancestrales y testimoniales, salen a la luz los actos criminales que llevan a cabo un grupo de norteamericanos del Cuerpo de Paz en sus tierras, quienes esterilizan a las mujeres. La eugenesia como práctica política de Estado que busca la “regulación de la especie” con base en la selección de los más aptos o más favorecidos, a través de la esterilización forzada y el control de la reproducción, es, en realidad, una práctica antigua en la que se le asignaba un cierto “derecho” a la vida a los humanos más fuertes. Platón, en su “Libro V” de la República, ya se planteaba estos tipos de control. Las prácticas de la eugenesia moderna y contemporánea se pueden extender hasta la invasión gradual y constante por parte de los gobiernos, las religiones y diversas instituciones, del cuerpo de las mujeres, dominaciones e intrusiones actualizadas en los debates en torno a la producción y las economías.

En el filme, al perpetuarse y exponerse los usos políticos de control sobre los cuerpos de las mujeres, queda desplegada una problemática de limítrofes y de recuperación de más de un espacio de autorrepresentación. Sobre la temática de esta trama María Galindo señala que las mujeres bolivianas, incluso en las últimas décadas, aún no recuperan la soberanía de sus propios territorios, sus cuerpos. Galindo acota que Bolivia cuenta con programas de control demográfico desde los años 70, financiados, en muchos casos, por organismos de cooperación internacional y organismos estatales, al igual que otros países latinoamericanos como Perú¹⁰⁰.

Y, por otra parte, en las amplias investigaciones de Silvia Rivera Cusicanqui, se acota que las mujeres indígenas no habían sido segregadas en sus comunidades hasta la paulatina y creciente “occidentalización” de las mismas, en las últimas décadas del siglo pasado, con una profundización en la patriarcalización de sus sociedades que incluyó la “feminización” e “indianización” de la pobreza.

Con todo, las mujeres conservaron un espacio de poder a través de su desempeño como agricultoras, organizadoras del ciclo doméstico, tejedoras y ritualistas. Nunca fueron segregadas del todo de la producción normativa y de la formación de la “opinión pública” en el *ayllu* o en su forma fragmentada, la “comunidad indígena”.¹⁰¹

David Wood distingue, a partir de obras iniciales de Sanjinés, en la heterogeneidad narrativa y articulativa del montaje la traslación de estas contradicciones¹⁰², y señala, a

¹⁰⁰ María Galindo, “Las mujeres indígenas vistas como ‘ganado’”, consultado en Noviembre 7, 2016, https://www.mujirescreando.org/pag/articulos/2005/art_mujeresganado.htm.

¹⁰¹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (La Paz, Bolivia: Editorial Piedra Rota, 2010), 206-207.

¹⁰² David M. J. Wood, “Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjine’s’ Early Films and the National Project”, *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, no. 1 (2006), 63–82, consultado en Diciembre 22, 2016, http://www.humanindex.unam.mx/humanindex/consultas/detalle_investigadores.php?rfc=WODA760802.

quien suscribe, reparar en análisis feministas, como en el de Molly Geidel, en cuyas indagaciones la autora deja expuesta la necesaria revisión de los registros y narrativas de los cuerpos de las mujeres entre estas paradojas de la modernidad, señaladas por Cusicanqui, y las ideologías nacionalistas del imperialismo estadounidense y de los nacionalismos incorporados en las interacciones indígenas¹⁰³. Geidel, retomando los planteamientos de Cusicanqui, subraya que esta negación o usurpación de las subjetividades de las mujeres por parte de los hombres se ubica en una esfera en la que el pensamiento indígena es alcanzado por las ideas modernas.

El filme, aunque no problematiza la temática desde la perspectiva de las mujeres, contiene estos advenimientos en el registro del colectivo. Podemos reconocer que la decisión de las mujeres queda en un plano secundario e invisibilizado y que no se presenta una resolución propia o una respuesta clara en relación con el lugar que ocupan sus decisiones dentro del conflicto de la historia, aun tomando en cuenta su cosmovisión, sus contextos y las perspectivas feministas múltiples.

Empero, predomina la urgencia de llevar a cabo una afrenta política para mostrar y denunciar la discriminación y violencias que sufren las comunidades indígenas, la segregación y los crímenes de Estado de los que son víctimas, contemplando una reconstrucción histórica intersubjetiva para contextualizar y confrontar las problemáticas del presente con las continuidades y actualizaciones coloniales.

¹⁰³ Molly Geidel, "Sowing Death in Our Women's Wombs": Modernization and Indigenous Nationalism in the 1960s Peace Corps and Jorge Sanjinés' Yawar Mallku", *American Quarterly*, Volume 62, Number 3 (September 2010), 763-786, consultado en Diciembre 22, 2016, <https://muse.jhu.edu/article/394687/pdf>.



Jorge Sanjinés/Grupo Ukamau, *Yawar Mallku-Sangre de cóndor*, (Bolivia: 1969), 66 min 45 s.

En *Estética de la violencia* (1971), Glauber Rocha manifiesta que en América Latina la colonización no ha tenido fin, se ha vivido una cultura de la dominación permanentemente supeditada a la cultura, filosofía y economía de los poderes hegemónicos globales. Para Glauber Rocha se ha actualizado la condición colonial a partir de procedimientos o métodos de dominio “más refinados”, de aquí que la *cultura del hambre* se disponga como una forma de retransmitir y dignificar la ausencia de Latinoamérica en los discursos globales, es una exigencia para resituar los territorios del sur. Por lo tanto, los constructos audiovisuales de los contra-cines, también se apoyaron en el frenesí de la narrativa, la imperfección de los encuadres y los cortes, los sonidos populares, las voces directas y diversas, la centralidad del cuerpo, entre muchos otros elementos, para apelar a las transversalidades de cada territorio enunciativo.

El cine, insertado en el proceso cultural, deberá ser en última instancia el lenguaje de una civilización. Pero ¿de qué civilización? País *en transe*, Brasil es un país indigenista / vanaglorioso, romántico / abolicionista, simbolista / naturalista, realista / parnasiano, republicano / positivista, anárquico / antropófago, nacional, popular / reformista, concretista / subdesarrollado, revolucionario / conformista, tropical / estructuralista, etc.¹⁰⁴

Los constructos que se generaron en estos años también pretendieron dar alcance a una recepción que pudiera comprender/retransmitir el porqué de las condiciones de pobreza en las que se encontraba (y en las que se encuentra) Latinoamérica. Es por ello que el *cinema novo* tenía más interrogantes que respuestas, todo era parte de una metaconstrucción, un ensamblaje que se extendía a otros terrenos de discusión.

Para Suely Rolnik estos rasgos contraculturales de los años 60 o 70, al contrario de los revelados incisivamente desde la acción precursora en las vanguardias históricas europeas, han estado en la cultura brasileña desde concepciones primigenias de simbolización cultural. Movimientos artísticos como la *antropofagia*, por ejemplo, fueron determinantes en las prácticas de desobediencia y de sublevación a las normatividades inscritas en la “singularidad cultural” opuestas a la sumisión.

En Brasil, sin embargo, esta otra política de subjetivación no tenía que ser inventada: estaba inscrita en nuestra memoria, desde los inicios de la fundación del país. Me refiero a la inexistencia de una identificación absoluta y estable con cualquier

¹⁰⁴ Glauber Rocha, en *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Centro y Sudamérica, Vol. I (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 159.

repertorio, la inexistencia de obediencia ciega a las reglas establecidas, la apertura para incorporar nuevos universos, la libertad de hibridación, la flexibilidad de experimentación y de improvisación para crear territorios y sus respectivas cartografías (todo esto llevado con gracia y alegría).¹⁰⁵

Para Rolnik la radicalidad únicamente se “reactivó” debido a las condiciones de dominio y control que el país atravesaba. La necesidad de erigir una subjetividad “flexible” que pudiese impartir rupturas a las disciplinas se reflejó en el ideario antropofágico. Sin embargo, la autora explica que estas nuevas ideas identitarias o “postidentitarias” fueron paralelamente recreadas e imitadas por el sistema posfordista, el cual se apropió del estado de libertad y lo reprodujo, rebeldía para intoxicar el ideal con los excesos del sistema de control. Este “clon de la subjetividad flexible” es parecido a la cavilación que apuntaba Marcelo Expósito sobre la sujeción cultural permanente impresa en las expresiones de las culturas populares, traducida como una contención inserta que es posible reactivar debido a los fuertes vínculos de control por parte de las culturas dominantes.

Porque la Antropofagia es una forma de subjetivación cuya diferencia respecto de la política identitaria no garantiza nada de por sí, ya que se puede investir de diferentes éticas, de las más críticas a las más execrablemente reaccionarias. Ya lo apuntaba Oswald de Andrade, designando a estas últimas “baja antropofagia”. Lo que distingue a tales éticas entre sí es el mismo “pero” que señalé anteriormente al

¹⁰⁵ Rolnik, “Geopolítica del chuleo”.

referirme a la diferencia existente entre la subjetividad flexible inventada en los años sesenta y setenta y su clon fabricado por el capitalismo posfordista.¹⁰⁶

En los años sucesivos al *cinema novo*, en Brasil los montajes/constructos audiovisuales sufrieron los embates de la televisión y de la proliferación de los medios de registro, tales como el súper 8, las cámaras de video y los equipos más livianos, lo cual, según la opinión de Carlos Diegues, contribuyó a la democratización de un cine al que solo le faltó ser alcanzado por la consciencia y la crítica de los ejercicios previos, es decir, la consciencia del cambio.

De los ejemplos anteriores, se deriva que la labor de los constructos de los contracines feministas se tenía que extender hacia un rastreo minucioso que tejiera y tramara los arduos caminos de crítica y de empoderamiento de los nuevos cines a las inquietudes y preocupaciones de las mujeres. Esto con el fin de reactivar una micro reconstitución política desde múltiples flancos, situados en los cuerpos invisibilizados y doblemente violentados.

En México, con el manifiesto del Grupo Nuevo Cine en el año 61, se proclamó la libertad de creación y el apoyo a la producción cinematográfica de los grupos experimentales. Su reclamo se extendió a la impotencia sobre la falta de difusión de obras capitales (como las obras de Chaplin, Dreyer, Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc.) y, además, se definió el cinematográfico como uno de los más relevantes medios de expresión¹⁰⁷ que requería de un sustento pleno para la libertad de su ejercicio. El manifiesto es respaldado por aproximadamente dos decenas de realizadores, críticos y artistas, entre los cuales solo

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, (1961), en *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Centro y Sudamérica, Vol. I (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 33-35.

figura una mujer, la activista, creadora escénica, realizadora y editora cinematográfica, Nancy Cárdenas.

Las primeras resonancias feministas en el cine mexicano, en función de la desmantelación y reconocimiento de la potencia de los constructos a contracorriente, como maneras de irrumpir en las formas audiovisuales dominantes, se suscitaron, por lo tanto, entre los pronunciamientos de las videoartistas y los rompimientos genéricos de las escuelas de cine (CUEC y CCC).

En 1986 la realizadora Marcela Fernández Violante escribió sobre la relevancia de la escuela de cine (CUEC) y las producciones documentales que desde esa plataforma se suscitaron. La realizadora destaca que el documental fungió como pronunciamiento político y como ratificación de derechos, además de explorar graves aristas de afectación social, “el problema del desempleo, la corrupción de los líderes sindicales, la crisis del petróleo y sus consecuencias sociales, los desaparecidos políticos, la represión policiaca, el derecho a huelga, la liberación femenina con sus respectivos temas: la violación, el aborto, la prostitución, etc.”.¹⁰⁸

De las prácticas documentales destacan obras como *El grito* (1968)¹⁰⁹, por ser un ejercicio colectivo de autogestión y empoderamiento cinematográfico de alumnos y profesores del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en el cual se emprende

¹⁰⁸ Fernández Violante, en *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Centro y Sudamérica, Vol. I (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 85.

¹⁰⁹ Días de marchas y de registros, los estudiantes y profesores de cine reunieron materiales fotográficos y filmicos de 16 mm a partir de la participación directa en la lucha: “En medio de la mayor discreción, asistido en la dirección por el alumno Alfredo Joskowicz, en la edición por el maestro Ramón Aupart y en el sonido por el técnico de Radio Universidad Rodolfo Sánchez Alvarado, López Aretche trabajó durante más de un año en la elaboración de *El grito* (México 1968), en condiciones económicas precarias, pero con total libertad de concepción, la confianza de los “dueños” de los materiales reunidos y el apoyo de las autoridades del CUEC y de Difusión Cultural de la UNAM”. Ayala Blanco, en *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Centro y Sudamérica, Vol. I (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 59.

un trabajo de activismo periodístico, un registro y reclamo desde el interior del movimiento estudiantil.



Leobardo López Aretche y estudiantes del CUEC, *El grito* (México: CUEC, 1968), 100 min.

En *El grito* prevalece la acción de registro de evidencias de la violencia ejercida por parte del Estado y de restitución de las historias de lucha de los estudiantes en tiempo presente. Para esta reconstrucción, y a través del montaje, se dispusieron estrategias paralelas de significación, se empleó la *voz en off* como reclamo insistente, sutura de las ausencias forzadas y sus resistencias, y como contrapunto de la amenaza inminente de la represión fascista. La sonoridad es, por lo tanto, clave de la proclama que hiló un trabajo rítmico progresivo con la inserción de foto fija y la recopilación de registros de momentos distintos del movimiento. Los estudiantes lo previeron, el cine era su arma contra el olvido.

Jorge Ayala Blanco insiste en que esta obra “es la única memoria objetiva que existe de algún movimiento popular ocurrido en los últimos treinta años en la vida nacional (...), testimonio fílmico más completo y coherente que existe del Movimiento”¹¹⁰, aunque también objeta que su valor político se ve disminuido en gran medida por la falta de análisis y por la omisión de momentos clave en los que ocurre una resistencia armada por parte de los estudiantes. No obstante, los enclaves de la liberación de la mirada aquí articulados, desde el interior del movimiento estudiantil, la mirada militante, performativa, aunque sujeta del peligro de los acontecimientos, y, por consiguiente, expuesta y vulnerable, son figuras potenciales de empoderamiento en el seno de los constructos audiovisuales.

Desde otro lado de las desigualdades, en espacios también invisibilizados y casi intangibles para las insurrecciones, en México el Colectivo Cine Mujer se subleva desde el cine universitario (CUEC) para reformular ciertas estructuras de representación, con la examinación de conceptos estáticos como la noción estereotipada de mujer, el cuerpo discriminado y cosificado por la mirada centrada-masculina que, como sabemos, fueron objeto de estudio de las primeras teorizaciones feministas. No obstante, frente a la gran distancia de acción y respuesta, entre las propuestas cinemáticas y los efectos reales en la recepción, el cine del Colectivo debió alinear su producción a las prácticas militantes, documentales/periodísticas y la elaboración conjunta de los ensamblajes, alternando las pronunciaciones desde distintos escenarios en exterior hacia un interior.¹¹¹

¹¹⁰ Ayala Blanco, *Hojas de Cine*, Vol. 1, 57--63.

¹¹¹ Sobre el Colectivo Cine Mujer, Patricia Torres San Martín hace un recuento de las obras más conocidas: "La mayoría de los filmes realizados en 16 mm fueron dirigidos por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y tuvieron el gran mérito de abordar temas tabú del momento: el aborto (*Cosas de mujeres*, 1975—1978, de Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) y la prostitución (*No es por gusto*, 1981, de Mari Carmen de Lara y María Eugenia Tamez). Durante varias décadas, estas películas tuvieron escasa difusión fuera de los circuitos

A través del cine y el videoarte se materializaron muchas de las revoluciones sintomáticas y simbólicas silenciadas, los signos de los montajes e imágenes de las normatividades fueron sacudidos y dispuestos en juego en estos constructos audiovisuales de disturbo. El cuerpo, la calle, la habitación, la cocina, los vestidos, los productos televisivos, los espejos, las fronteras veladas, etc., eran los campos de batalla emergentes frente a la ausencia de certidumbre, a los problemas de las inertes modernidades latinoamericanas y las miradas privilegiadas indolentes.

Las obras del Colectivo Cine Mujer son una clara muestra de los ejercicios heterogéneos latinoamericanos fundados desde un montaje audiovisual en dirección a un contra-cine feminista explícito. En sus obras hay un manejo reiterativo del falso documental, el cual es “enturbiado” por elementos que arrojan inmediatez, como la *voz en off*, que funciona como herramienta de denuncia, testimonial directo y método informativo. Se presentan diversas entrevistas y con la *voz en off* también se introducen las situaciones de conflicto.

En las obras del Colectivo hay un empleo reiterativo del plano detalle para remontar al espacio privado, además, se trabaja desde los espacios y territorios de lo cotidiano para irrumpir desde otra perspectiva con la foto fija, anuncios periodísticos o cualquier elemento externo a las tramas. En estas obras la sonoridad posee un papel relevante. Los ensamblajes urden una constante desestabilización de las normatividades, a esto se suman los contenidos

universitarios y políticos; no consiguieron una exposición comercial sino hasta hace dos años, en el marco de la IV Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la TV en la Cineteca Nacional”. En Patricia Torres San Martín, “Mujeres detrás de cámara, Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano”, *Nueva Sociedad*, no. 218, (Noviembre–Diciembre 2008), consultado en Marzo 6, 2013, www.nuso.org. Por su parte, Mágina Millán profundiza en la búsqueda y marco conceptual de esta organización representativa de la reflexión militante, la unión de individualidades, la acción solidaria y los feminismos de intervención desde los registros audiovisuales a los espacios públicos. Revisar Mágina Millán, *Derivas de un cine femenino* (México, D.F.: Ediciones del Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 111–119.

abordados, silenciados y estigmatizados, como el aborto, la violación, la prostitución, el trabajo doméstico, los feminismos y los derechos de las mujeres, mismos que forman parte de los cuestionamientos contenidos por una sociedad sumamente conservadora.

Al respecto, y en trayectoria a las indagaciones desde el montaje y los contradiscursos, en una investigación sobre mujeres y video en México, Cynthia Pech observa la revisión que hace Márgara Millán sobre el videoarte, en la que agudiza las reflexiones planteadas por Teresa de Lauretis en *Tecnologías de género*. Pech señala la importancia de la idea de acortar las distancias dentro de los constructos, es decir, de resituar la cercanía para traducir los espacios no tipificados en las filmografías dominantes, los cuales son referidos al sujeto mujer. En el videoarte los espacios se acortan produciendo la impresión de distorsión significativa de una inclusión, Millán sugiere: “Tecnología para las pluralidades”, accesible para todos los sujetos y, a la vez, continúa “tan cerca del corazón, que escuchamos los latidos”.¹¹²

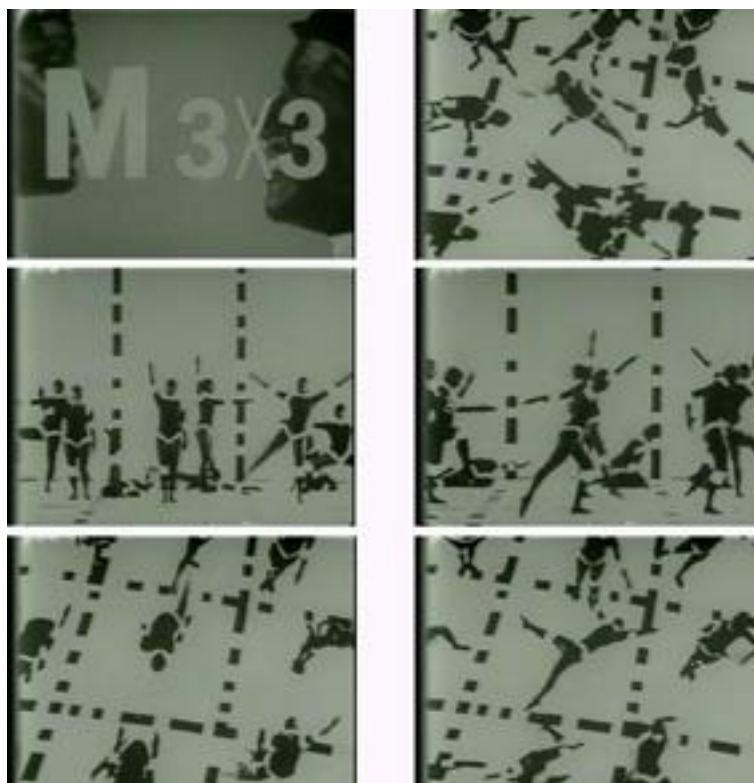
Para referir estas tecnologías de las pluralidades, de los sujetos diversos, las temáticas de representación de los espacios no tipificados de los contra-cines feministas buscaron interpelar, por lo tanto, el entrecruce de sistemas de dominación que se retroalimentan, se actualizan y se reafirman con la cultura.

Dentro de las estrategias compuestas, interrogantes de las tecnologías y de los constructos, una de las primeras grabaciones de videoarte latinoamericano que aún se conservan, y en la que el cuerpo es foco de resonancias, es el ejercicio de 1973 de la bailarina, artista de performance y pionera de la videodanza, el “*computer dance*” en Brasil, Analivia

¹¹² Márgara Millán, “Mi Co-Ra-Zón. Pensando el video como tecnología de Género”, Ponencia presentada en la Mesa Imagen y Género en el Coloquio de Los Estudios de Género, México, Programa Universitario de Estudios de Género, 24 de octubre de 1996.

Cordeiro, titulada *M3x3*. Se trata de una coreografía grabada para la televisión, en la cual coinciden la imagen electrónica y la irrupción de la idea de un cuerpo electrónico, de un cuerpo sujetado por una superestructura.

En el filme se observan los movimientos repetitivos de cuerpos dispuestos en una cartografía cerrada y simétrica, en la cual se condensa la rítmica y un entramado a partir de un plano cenital y uno frontal. El espacio dividido es más grande que los cuerpos que se mueven gradualmente. Todo es parte de un alto contraste entre negro y blanco que unifica la escena, la cual se trastoca repetitiva cada vez más a través de un sonido que simula el golpeteo sostenido de una maquinaria de producción.



Analivia Cordeiro, *M3x3*, “computer-dance” (Brasil, 1973), 9 min 50 s.

Esta preocupación de la emergencia de unos sujetos intervenidos y atravesados por una lógica electrónica no deja de ser reflexiva desde el cuerpo. El entrecruce del cuerpo, el

performance, el montaje y la fragmentación y, la restauración y restitución de los mismos cuerpos, introdujeron una paradoja intermitente. Misma que se puede detallar en los primeros ejercicios de videoarte de 1975 realizados por la artista Leticia Parente, desde otras indagaciones del cuerpo, la autorrepresentación y el registro fílmico. Entre sus obras, resalta *Marca Registrada*, ejercicio que encierra un grito desgarrador del cuerpo, una proclama en medio de la censura y la represión en tiempos de una dictadura militar, la cual se extendería hasta mediados de los años 80.

La obra, es el registro de un performance que, invariablemente, se amplía desde la dramatización significativa que otorga el montaje audiovisual. En el registro se observa la relevancia de la acción a partir de la toma del primer plano continuo de una acción incisiva, que violenta la integridad del cuerpo, aunque, al mismo tiempo, lo reivindica a partir de la autoproclama, del autobordar, escribir, tatuar sobre el propio cuerpo.

Este entramado de hilo y piel funciona como anuncio de un aquí y ahora políticos que retorna desde las exigencias del *cinema novo*, pero que subleva la condición del cuerpo, la presencia de un cuerpo de mujer invisibilizado y silenciado por tanto tiempo. Arlindo Machado describe este ejercicio fílmico y performático como una influencia relevante para las obras advenideras.

En uno de los trabajos más perturbadores del primer período (*Marca Registrada*, 1975) la artista Leticia Parente bordó con aguja e hilo las palabras “Made in Brasil” sobre la propia planta de sus pies, apuntando directamente con la cámara en un big close up [primerísimo primer plano]. Esta obra iniciaría claramente un camino de

radicalidad sin concesiones y marcaría para siempre la historia del vídeo brasileño.¹¹³

En otro ejercicio de la realizadora cubana Sara Gómez, *De cierta manera* (1974), caracterizado por el disturbio desde el montaje audiovisual, la ficción se ve trastocada por la contingencia y la fuerza del documental. El montaje se presenta en el filme como un confluir de tiempos no solo cinematográficos, sino políticos. En él convergen los rezagos sociales, los rastros de marginación, los efectos de un sistema patriarcal rancio, permanente y oscilante, paralelo a una certera Revolución que busca una integración unitaria.

Gómez, en una entrevista¹¹⁴ que le realizó Danae C. Diéguez en marzo de 2012, la realizadora confirma su intención de anular los elementos superficiales depositados en un tipo de montaje invisible o de montaje superficial para “maquillar” las narratividades. La autora aboga por un cine que “desmovilice la ilusión de la realidad”, que se vuelva a plantear desde el lenguaje y desde una insurrección de las gramáticas del mismo.

¹¹³ Arlindo Machado, “El arte del vídeo en Brasil”, en Laura Baigorri, ed. *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica* (Madrid: Brumaria n.10, AECID, 2008), consultado en Abril 9, 2012, <http://videorde.net/video-en-latinoamerica/>.

¹¹⁴ Redacción Inter Press Service Cuba, “Trascendencia de la obra cinematográfica de Sara Gómez. La obra de Sara Gómez se mantiene vigente en la sociedad cubana contemporánea”, *Hacer visible lo invisible*, Septiembre 27, 2013, consultado en Agosto 3, 2014, http://www.ipscuba.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=8020:trascendencia-de-la-obra-cinematogr%C3%A1fica-de-sara-g%C3%B3mez&Itemid=11

8 Ecos de urgencia/años 80

Olivier Debroise describe en una disertación sobre *neomexicanismos* de los años 80, para el catálogo crítico de la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*¹¹⁵, los no lugares y las paradojas culturales que envolvieron los pronunciamientos desde lo privado, lo íntimo, el dolor de las identidades dolosas, el arrinconamiento de los artistas mexicanos que, desde distintos tipos de márgenes simbólicos y vivenciales, asesinaban una y otra vez su identidad golpeada, arrinconada, sesgada y huidiza. Debroise matiza que, en 1982, ante la estrechez de los canales creativos y de difusión y con el advenimiento de la crisis en más de un sentido, el abandono espiritual, los quiebres identitarios y el auto destierro, fueron algunos de los motores discursivos de las producciones artísticas.

La rápida toma de conciencia de la irreversible pérdida de mecanismos de difusión de la obra de arte, abiertos en muchos casos por los propios artistas, obligó a pintores y escultores a buscar nuevas fuentes de ingresos y transformó muy pronto el panorama de las artes plásticas en México. Las crisis, por ende, se reflejaron casi inmediatamente en sus obras. La pérdida de la confianza ciega en la modernidad

¹¹⁵ *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, exposición realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte en el campus de ciudad Universitaria. Muestra representativa del desconcierto y las respuestas de rebeldía de los artistas mexicanos que, desde distintos frentes de batalla y lenguajes, exteriorizan sus búsquedas durante tres décadas marcadas por los golpes de la transformación del capitalismo global, los estallidos posmodernos y la silenciosa llegada del capitalismo cultural. “La curaduría a cargo de Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, Álvaro Vázquez y Pilar García, formula esquemas inéditos en nuestro país para plantear la tesis de la exposición. muestra diversos momentos en que artistas, de diversas generaciones y provenientes de distintos horizontes culturales, se plantean modelos alternativos de las prácticas artísticas, la mayoría de las veces, en desacuerdo con los usos tradicionales”. en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de las discrepancias, Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1997).

como vía de inserción privilegiada desde el sexenio de Miguel Alemán se manifestó, por un lado, en la pérdida de credibilidad en las instituciones oficiales.¹¹⁶

Todas estas sensaciones de extravío se modularon en el cruce tecnológico de los años 80, que, a su vez, adecuó entrelazar los contenidos de los montajes audiovisuales de los contra-cines, en una red de pronunciamientos y movilizaciones de los trayectos de los “pequeños lugares”, en los cuales ningún elemento se aislaba de otro y donde todo era parte de la misma inscripción de réplica a las ausencias forzadas. Sophie Mayer relaciona la llegada de las tecnologías con una revitalización y una forma de posicionamiento personal “para interrogar las representaciones mediáticas dominantes”. La autora observa esta especie de “estrategia de integración” para el reposicionamiento de los cuerpos con el uso de la tecnología por parte de las mujeres. Mayer cita a la cineasta y artesana mexicana, Teófila Palafox, quien, desde su vida cotidiana, y con el uso de los dispositivos de registro, consigue una interacción con otras mujeres.

Yo soy artesana, tejo y dentro del tejido se da a conocer mi forma de pensar. Trabajamos con nuestras manos como lo hace una directora de una película. Con mis tejidos y mi película me explico y puedo comunicarme con otra persona. Así digo lo que siento. Mediante una película quise decir todo lo que siento. Mediante una película quise decir todo lo que siento como mujer, como organizadora de otras mujeres, porque yo represento a un grupo de mujeres artesanas.¹¹⁷

¹¹⁶ Debroise, *La era de la discrepancia*, 276--278.

¹¹⁷ Sophie Mayer, “Cambiar el mundo, film a film”, en Mar Diestro-Dópido, trad., *Lo personal es político: feminismo y documental*. 1era edición (Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, INAAC: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía., Colección Punto de Vista, Número 6, 2011), 21.

Desde estos panoramas, que daban continuidad enunciativa a los ejercicios fílmicos de las décadas anteriores, comenzaba a emerger de nuevo y resituarse, un cuerpo siempre olvidado y confinado a la subordinación de reproducción infinita, imposición, determinación genérica, invasión, control y dominación. Como reclamo a estas violencias estructurales, se deliberaba sobre el rumbo y las formas que habían adoptado los allanamientos perpetrados a través de la representación y la composición de sentido audiovisual.

Las inscripciones del cuerpo sufrían un trastorno, las presencias encarnadas se hacían cada vez más presentes y las construcciones simbólicas de los ensamblajes audiovisuales latinoamericanos dejaban asomar esta perturbación, con una reconstitución, un repensar y un replantear a la otredad con el cuerpo propio:

Otras maneras de hacer —donde el cuerpo se ha vuelto agente del sentido, y la técnica no solo un mero instrumento de proyección, sino el complejo tramado que los entrecruza— que ya habían sido empleadas por la mayoría de los colectivos una década antes, pero ahora proliferaban bajo una mecánica de la representación que propiciaba el advenimiento de lo político como transformación socio-cultural.¹¹⁸

Ahora bien, en otro contexto pero en la misma dirección de contraescritura fílmica, Pola Weiss, como inscriptora de las reconstituciones del cuerpo y pionera del videoarte y otras prácticas artísticas en México, da seguimiento a las prácticas de auto-representación, en palabras de Cynthia Pech, “recuperadora’ de la práctica-política feminista de propuesta

¹¹⁸ El lugar de las nuevas tecnologías tuvo un papel relacional y preponderante para la constitución de las subjetividades contemporáneas y expresividades emergentes: “Mecánica en el sentido de que tanto el cuerpo como la técnica ofrecen resistencias y promueven una dinámica de sus campos, en tanto que fricción entre cuerpo y técnica; y en tanto que fricción genera energía, es decir, sentido. En este empleo de las fuerzas de producción se utilizó una economía de recursos (técnicos, semánticos y sintácticos) que reposicionó las formas de inscripción simbólicas. La pintura parecía estéril frente a la utilización de nuevos soportes cada vez más tecnologizados: video, fotografía y cine. Estas tecnologías, que pasarían de ser análogas a digitales, desertificaban las posibilidades de la pintura a partir de su creciente inclusión en bienales y salones de experimentación”. En Navarrete Cortés, *La era de la discrepancia*, 283.

‘auto-representativa’ que las integrantes del *Colectivo Cine Mujer* trabajaron en sus primeras películas en súper 8, cuando trataron temas como el aborto, la violencia doméstica o la violación”.¹¹⁹

La creadora, después de un trayecto de insurrecciones (en el año de 1986, a unos cuantos años antes de su muerte) realizó la obra *Mi Co-Ra-Zón*. Este filme es un significativo recuento de pronunciamientos, un manifiesto interrelacional del espacio personal y el público, el interior proyectado, roto y extraviado en la supremacía de la metrópolis y, más aún, el terremoto y el predominio del curso de las fuerzas externas sobre lo inevitable y el dolor que nadie conoce más que el cuerpo mismo.

La ciudad se muestra cayéndose, mientras el polvo alado de la muerte se precipita en el aire del recuerdo: la escena del hospital; Venecia, el hospital, el embarazo, las góndolas sobre el gran canal y de marco un aborto: el suyo propio. El corazón sangra-late. México se quiebra. Desplomada la ciudad se ve movilizada... La cámara-ojo de Pola ciñe su lente hacia los edificios donde trabajaban miles de costureras en condiciones escalofrantes que han quedado en los escombros. La ciudad huele a muerte. La denuncia es la muerte. La memoria duele.¹²⁰

Pola Weiss, a través del montaje, entabla una cuestión dialéctica entre lo público y lo privado, el adentro y el afuera. A su vez, tensiona ambos espacios para abrir un tercer espacio de contención y de posicionamiento suscrito en su cuerpo. Weiss examinó múltiples

¹¹⁹ Cynthia Pech, *Fantasmas en tránsito, Prácticas discursivas de videastas mexicanas* (México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009), 99.

¹²⁰ La cineasta y videasta Sarah Minter cita la elocuente descripción realizada por Cynthia Pech de la obra de Pola Weiss de 1986, *Mi Co-Ra-Zón*, y conmovida, sugiere: “Pech describe maravillosamente esta pieza en 2006 que asumo que a Pola le hubiese gustado leer”. En Sarah Minter, “A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto”, en Laura Baigorri, ed., *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica* (Madrid: Brumaria n.10, AECID, Madrid, 2008).

posibilidades de los constructos audiovisuales, puso en resistencia los elementos visuales y conceptuales en el interior y hacia el exterior del constructo. Llevó a cabo yuxtaposiciones radicales, interfirió en cada uno de los espacios matéricos, manejó la cámara desde su propia subjetividad y empleó el montaje dialéctico hacia una práctica feminista perturbadora.

Weiss impulsó el giro que, posteriormente, las realizadoras promovieron, rumbo a la sonoridad del interior acallado y, al mismo tiempo, materializó la proclama de un montaje encarnado y dispuesto en gestos. Esto se manifestó mediante direcciones subjetivas desde el cuerpo, registros documentales, imágenes viradas, solarizadas y manejos del color en distintas paletas de alto contraste y colores complementarios, inmersión y proliferación de pantallas, una interrelación de símbolos contrarios, improntas encarnadas y un anverso de rastros televisivos con los cuales mediar y turbar el flujo del registro.



Pola Weiss, *Mi Co-Ra-Zón* (México, 1986), 11 min.

Weiss, además, posicionó un montaje basado en una corriente contraria de emociones, continuidades y contingencias, empañado por la injerencia intencional de mediaciones, fragmentaciones, factores adversos, cuerpos externos y extraños, maquinarias

y espacios interiores, tales como, la casa, la ciudad, los laberintos televisivos, un desastre natural, los relojes, etc.

Por otro lado, y en otro caso de registro y de los grados de intervención, en su breve, pero enriquecido recuento del videoarte en México, Sarah Minter menciona como caso político el ejercicio que Rubén Ortiz Torres llevó a cabo en colaboración con Emmanuel Lubezki, quienes, en 1985, realizaron una película experimental titulada *Como TV*. En dicha expresión apoteósica de la televisión, las intervenciones y manipulaciones a lo “real” parecen ser infinitas, los cuerpos atrapados en una serie de mediaciones, cortes y yuxtaposiciones de tomas y de secuencias icónicas y reconocibles de un imaginario esencialista de exclusión, marginalidad y pobreza, tales como la mirada de un niño africano, la guerra de El Salvador, Marx, el papa, etc., son imágenes que, desde la apropiación y el uso del montaje dialéctico, se van “desgastando” a partir de una repetición intermitente. Las imágenes intervenidas y coloreadas a mano son grabaciones de otra grabación que, a la vez, devienen de una manipulación televisiva.¹²¹

¹²¹ “Se trata de una retro-proyección de un loop en Super8, donde filmaron directamente de la pantalla con una cámara Super8 las imágenes de noticieros de televisión: la guerra de El Salvador, Reagan, gente en África muriéndose de hambre, etc. Después, estas imágenes fueron re-grabadas varias veces con una Betamax y proyectadas en vídeo para ser refilmadas en Super8 y retocadas a mano. La pista sonora fue compuesta de gritos -de la ahora compositora Gabriela Ortiz- con manipulaciones de sonidos de guitarra eléctrica. La película se retro-proyectó en papel albanene desde un techo construido, pues no les permitieron apagar las luces de la galería. Fue presentada en el Salón Anual de la Experimentación en 1985, en la galería del Auditorio Nacional”. Minter, “El vídeo en México”, 1--12.



Rubén Ortiz Torres, *Como TV* (México, 1985).

Las respuestas “migraron”, pues, a las voces disonantes. Los *neomexicanismos*, enclavados en un sentido de autoexilio permanente, y analizados por Debroise, impregnaron de nostalgia a la disidencia. Una vez más se observa, en palabras del autor, un “mal gusto tipificado”, como característicos de una cultura en el exilio; en el límite, se puede pensar que el nuevo mexicanismo se plantea como una cultura exiliada en su propio país”.¹²² Entre los simbolismos de las intervenciones tecnológicas y el cuerpo exiliado, los pronunciamientos feministas se replantearon las preocupaciones preponderantes: el exilio de los cuerpos no siempre es igual, así como el devenir de los sistemas de control y de dominio.

Frente a estas destrezas de los dispositivos de control por parte del Estado, para la realizadora mexicana Sarah Minter lo primordial era atrapar y lograr reconstruir los gritos que el Estado silenciaba, en los años 90 era urgente visibilizar las realidades indeseadas y

¹²² Debroise, *La era de la discrepancia*, 276--278.

marginadas. Ella tomó del género documental la cercanía con los otros, la interacción y participación, la mirada situada, y de ciertas estrategias del montaje de ficción, la vertiginosidad abrupta, la repetición de las tomas, los cortes imprevistos, los acercamientos dramáticos (el uso del primer plano y plano detalle), entre otras estrategias del montaje, para reconstruir enérgicamente las subjetividades exiliadas y oprimidas a partir de exigencias y emociones vivenciales. En demanda de la dignificación de las voces, cuerpos que ratificaban su derecho a no ser aniquilados ni en sus individualidades, ni tampoco dentro de la negación de un colectivo segregado que exigía una representatividad social y una retribución justa por trabajos mal remunerados.

Los medios y el estado, en un intento de tapan el sol con un dedo, negaban la realidad y la pobreza, satanizaban a los jóvenes y en especial a los punks, que eran los más visibles, por su cinismo y sus manifestaciones urbanas. En esos años estaban prohibidos los conciertos de rock y casi cualquier evento masivo juvenil. Es en este contexto que realicé *Nadie es Inocente* (1985-86) y *Alma Punk* (1991). En ambas piezas experimenté y fusioné los géneros del documental y la ficción, en la búsqueda de una narrativa personal al explorar los lenguajes del cine y del vídeo, lo que actualmente se llama cine digital.¹²³

Minter emprendió un planteamiento sobre cómo la prioridad de los realizadores era llevar a cabo la reflexión en sí misma, la crítica y la denuncia más allá de los límites que pudieran imponer los medios y lenguajes. Este otro embate y extravío de la pureza de los

¹²³ Minter, “El vídeo en México”, 1–12.

medios, como prolongación de los estallidos de las exploraciones iniciadas en los años 60, también representó una postura política personal entre la incertidumbre.

La “suciedad” técnica, el ruido audiovisual y la intertextualidad de los medios audiovisuales en los años subsiguientes se convirtieron en herramientas de la exploración esencial de realizadoras y realizadores que encontraban en las cámaras portátiles la salida para dar cabida a las preocupaciones personales y colectivas inclusivas. Por su parte, el realizador Gregorio Rocha, cuya preocupación era evidenciar los espacios en conflicto, también fue impulsado a situarse en la hendidura entre los medios.

Gregorio Rocha cuestionó y problematizó sobre la función de las imágenes, los soportes y los medios en la historia de las imágenes. Ha trabajado sobre todo a partir de la fusión del vídeo y el cine Super8 y 16mm, como en *Freeze* (1984) donde exploró el encuentro y desencuentro entre dos medios: el cine y el vídeo. Y ya en los noventa, *Guerra de Imágenes* (1996), donde revisó la historia de las imágenes que han surgido de los conflictos bélicos entre México y Estados Unidos. Gregorio ha dicho: “No hago "videoarte", ni vídeo puro. Tampoco cine puro”.¹²⁴

¹²⁴ Ibid., 1--12.

9 Retornos al cuerpo

Pola Weiss mapeó las incisiones de una historia reciente del cine y el videoarte en México, una historia de múltiples crisis, de entrecruces y de intentos permanentes por parte del oficialismo de silenciar las voces. Weiss encarnó una forma de producción independiente, aislada, parcialmente anónima dentro de determinados colectivos o tutelada por profesores universitarios.

Las escuelas de cine en México, el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, fundada en 1963) y el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica fundada en 1975), instituyeron plataformas de voces de quienes, incluso hasta el día de hoy, no han parado de pronunciarse, manifestarse y de enriquecer el lenguaje cinematográfico y el acervo fílmico nacional, mediante propuestas y estrategias de denuncia y de reconstrucción de historias de marginación a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Es por ello, que dichos constructos, son contemplados dentro de los procesos de los contracines que contribuyeron a comprender los modos de organización y de enunciación audiovisual colectiva.

No obstante, después del colapso de las economías planificadas y las sociedades regidas por los partidos comunistas en Europa del este y de la desmovilización y entrega del poder a civiles por parte de las dictaduras militares en América del Sur, a principios de la década de 1990, se manifestó “globalmente” un vago, pero muy amplio, “ajuste estructural” de lo social. El reconocimiento de que la “democratización del mundo” iba acompañada de cifras alarmantes de empobrecimiento y marginación de los sectores populares y, en especial, de las

mujeres de estos sectores, marcó la pauta del debate entre más de 2 500 feministas durante el V Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, en Mar de Ajó, Argentina, en 1990.¹²⁵

En contraparte, la industria cinematográfica hegemónica de los años 80 reflejó, de manera indirecta y sintomática, en la disminución de las producciones y en la pobreza temática de los filmes, estuvo encadenada al trance económico en el que se constituyó, dando continuidad a los procesos de aparente modernización y globalización dentro de un panorama que no ofrecía resolución alguna a los problemas que se venían arrastrando, tales como la profunda desigualdad, corrupción, endeudamiento externo, apoyos a los capitales privados, etc.

La supuesta modernización económica y política abrió las puertas a la inversión extranjera y a la privatización, dejando en un estado de vulnerabilidad y desconcierto a la economía nacional. El Tratado de Libre Comercio (TLC) fue el detonante y el arma más potente de desestabilización económica interna, clientelismo y entreguismo. En aras de dinamizar las inversiones y la economía para una supuesta integración comercial trilateral (entre México, Canadá y los Estados Unidos), y una proyección de unificación global, el gobierno salinista mexicano sometió oficialmente la economía del país a los Bancos Internacionales y a las economías predominantes de la escena.

¹²⁵ Francesca Gargallo, coord., *Antología del pensamiento feminista nuestroamericano, Tomo I, Del anhelo a la emancipación* (Biblioteca Ayacucho, 2010), 57, consultado en Julio 5, 2013, <http://seminariodefeminismonuestroamericano.blogspot.mx/2013/04/descarga-materiales-de-historia-de.html>.

Dicha operación en ningún momento contempló una integración cultural auténtica, por lo que la situación se fue encrudeciendo en los años subsiguientes. Como reacción a las desiguales imposiciones públicas, económicas y la diseminación de las producciones culturales, en el ámbito cinematográfico independiente se bifurcaron y extendieron los planteamientos para poder sobrevivir a la represión del Estado, e irrumpieron con urgencia, mayores respuestas y posicionamientos feministas.

El TLC propulsó una mayor fragmentación mediática y una dispersión social como resultado de la supuesta homogeneización económica que nunca contempló las necesidades reales e inmediatas de las trabajadoras y los trabajadores. Aunque eran mayores las expectativas, en la industria cinematográfica la impresión general que se tenía era la de una desprotección y una incertidumbre, tal como refleja Isis Saavedra en su escrito sobre el fin de la industria cinematográfica mexicana, explica:

Al día siguiente de la firma, ya se esperaban resultados; muchos buscaban que las coproducciones filmicas se vieran favorecidas, aunque también quedaba claro que el cine mexicano quedaría indefenso y que muy posiblemente Hollywood lo desplazaría. Esta situación no era general, ni tenía por qué ser la regla. En el ámbito internacional, varios países de Europa, al igual que Canadá, ya contaban con leyes que protegían su cinematografía de la penetración hollywoodense. En estas condiciones, el Tratado de Libre Comercio entró en vigor el 1° de enero de 1994, el mismo día en que se inició el levantamiento indígena en Chiapas representado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). El país se enfrentó con una

realidad disimulada durante varias décadas que contradijo el falso avance económico con el grado de atraso y miseria de ciertas regiones.¹²⁶

Para Emilio García Riera las producciones independientes lograron desplazar las construcciones melodramáticas que imperaban, aunque la labor fue de experimentación y de búsqueda entre lo insoslayable y la abyección, “casi un centenar de cineastas, en su gran mayoría jóvenes, trabajaban con las uñas sin esperar que Fellini o cualquier otra celebridad cinematográfica les dijera cómo hacerlo”.¹²⁷ Tomás Pérez Turrent describe que, a partir de 1982, la situación se agrava y los géneros supeditados a la televisión saturan las significaciones hipersexuadas, escatológicas y estereotipadas.

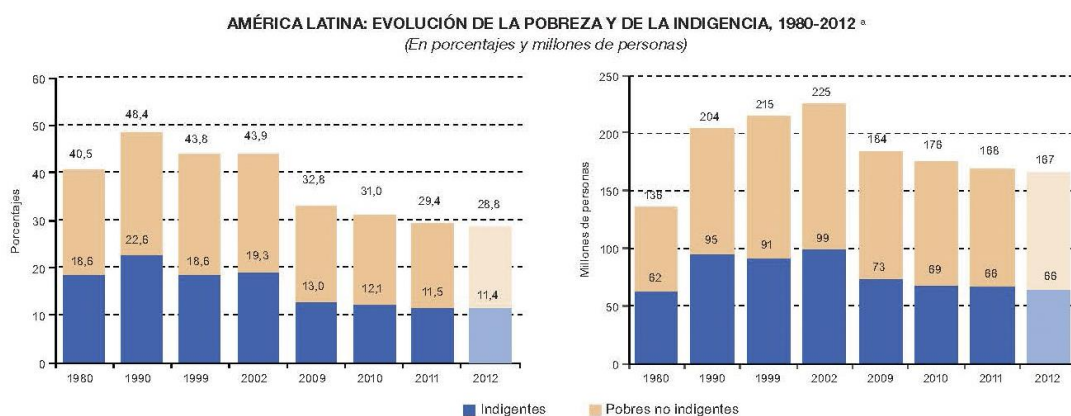
Las décadas de los ochenta y noventa, tuvieron una mínima disminución de la pobreza en Latinoamérica. Ninguno de los convenios globales contribuyó a aminorar las injusticias locales, las dependencias a los mercados internacionales y las marcadas desigualdades. La aparente “tendencia positiva” que marcaban los mercados a principios de la década de los noventa, se fue desplomando, lo cual se reflejó en la gran vulnerabilidad de la fluctuación de ingresos y de ofertas de empleo, la falta de acceso a la educación y a los servicios sociales públicos.

Aunque los territorios latinoamericanos son espacios heterogéneos de enunciación, las estadísticas son coincidentes en cuanto a los desafíos y enfrentamientos que atravesaron los pueblos latinoamericanos en medio (y en mayor o menor medida) de los golpes y efectos de los persistentes colonialismos, el neoliberalismo, las dictaduras, los autoritarismos y la globalización. Tan sólo al disponer de un sondeo muy alejado de las realidades inmediatas

¹²⁶ Isis Saavedra Luna, “El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994”, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco. E.I.A.L., vol. 17, no. 2 (2006), consultado en Marzo 13, 2014, http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=137.

¹²⁷ García Riera, *Hojas de Cine*, Vol. 1, 212.

de las poblaciones y localidades, y al desplegar algunas cifras y tabuladores sobre el panorama social y los niveles de pobreza en América Latina, se observa que, en la mayoría de los porcentajes, se coincide en un nivel de pobreza mayor a la mitad del total de la población contemplada en los estudios.



Fuente: Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), sobre la base de tabulaciones especiales de las encuestas de hogares de los respectivos países.
^a Estimación correspondiente a 18 países de la región más Haití. Las cifras que figuran sobre las secciones superiores de las barras representan el porcentaje y el número total de personas pobres (indigentes más pobres no indigentes). Las cifras relativas a 2012 corresponden a una proyección.

Tabla 1. Panorama Social de América Latina/2012 (Chile: Naciones Unidas-División de Desarrollo Social y División de Estadísticas, CEPAL, 2013), 19, consultado en marzo 4, 2015. <http://www.cepal.org/es>
http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37626/S1420729_es.pdf.

MAGNITUD DE LA POBREZA ^{a/} EN AMÉRICA LATINA ^{b/} SEGÚN GRUPOS DE EDAD, 1990-1997 (Porcentaje de personas)							
Año	Total población	Grupo de edad			Total 0 a 19 años	Total 20 años y más	
		0 a 5 años	6 a 12 años	13 a 19 años			
Nacional	1990	48	59	59	50	56	40
	1997	44	58	57	47	54	35
Urbano	1990	41	51	52	44	49	35
	1997	37	49	48	40	46	29
Rural	1990	65	74	74	64	71	57
	1997	63	75	76	66	73	55
Población en situación de pobreza (en miles)							
Nacional	1990	200 200	37 375	41 608	31 487	110 470	89 730
	1997	204 000	36 871	41 199	32 525	110 594	93 406
Urbano	1990	121 700	20 872	24 335	19 943	65 150	56 550
	1997	125 800	21 428	24 589	20 787	66 804	58 996
Rural	1990	78 500	16 503	17 273	11 544	45 320	33 180
	1997	78 200	15 443	16 610	11 738	43 791	34 409

Fuente: CEPAL, sobre la base de tabulaciones especiales de las encuestas de hogares de los países y cifras de población del Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía (CELADE), División de Población de la CEPAL. a/ Se refiere al porcentaje y número de personas en hogares con ingresos inferiores a la línea de pobreza. Incluye a la población en situación de indigencia. b/ Estimación correspondiente a 19 países de la región.

AMÉRICA LATINA (18 PAÍSES): PERSONAS EN SITUACIÓN DE POBREZA E INDIGENCIA, ALREDEDOR DE 2002, 2010 Y 2011

(En porcentajes)

	Alrededor de 2002			Alrededor de 2010			2011		
	Año	Pobreza	Indigencia	Año	Pobreza	Indigencia	Año	Pobreza	Indigencia
Argentina ^a	2004	34,9	14,9	2010	8,6	2,8	2011	5,7	1,9
Bolivia (Estado Plurinacional de)	2002	62,4	37,1	2009	42,4	22,4
Brasil	2001	37,5	13,2	2009	24,9	7,0	2011	20,9	6,1
Chile	2000	20,2	5,6	2009	11,5	3,6	2011	11,0	3,1
Colombia ^b	2002	49,7	17,8	2010	37,3	12,3	2011	34,2	10,7
Costa Rica ^c	2002	20,3	8,2	2010	18,5	6,8	2011	18,8	7,3
Ecuador ^a	2002	49,0	19,4	2010	37,1	14,2	2011	32,4	10,1
El Salvador	2001	48,9	22,1	2010	46,6	16,7
Guatemala	2002	60,2	30,9	2006	54,8	29,1
Honduras	2002	77,3	54,4	2010	67,4	42,8
México	2002	39,4	12,6	2010	36,3	13,3
Nicaragua	2001	69,4	42,5	2009	58,3	29,5
Panamá	2002	36,9	18,6	2010	25,8	12,6	2011	25,3	12,4
Paraguay	2001	61,0	33,2	2010	54,8	30,7	2011	49,6	28,0
Perú ^d	2001	54,7	24,4	2010	31,3	9,8	2011	27,8	6,3
República Dominicana	2002	47,1	20,7	2010	41,4	20,9	2011	42,2	20,3
Uruguay ^a	2002	15,4	2,5	2010	8,6	1,4	2011	6,7	1,1
Venezuela (República Bolivariana de)	2002	48,6	22,2	2010	27,8	10,7	2011	29,5	11,7

Fuente: Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), sobre la base de tabulaciones especiales de las encuestas de hogares de los respectivos países.

^a Áreas urbanas.

^b Cifras del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) de Colombia.

^c Las cifras de 2010 y 2011 no son estrictamente comparables con las de años anteriores.

^d Cifras del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) del Perú.

Tablas 2 y 3. Panorama Social de América Latina/2012 (Chile: Naciones Unidas–División de Desarrollo Social y División de Estadísticas, CEPAL, 2013), 19, consultado en marzo 4, 2015. <http://www.cepal.org/es>
http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37626/S1420729_es.pdf

Adheridos los niveles de pobreza y marginación a las violencias y vejaciones sistemáticas de los sistemas opresores, por su parte, en Argentina en años subsiguientes, actos impunes, aún ligados a la cívico-dictadura de los años 70, obtienen como respuesta la creación de colectivos como el Grupo H.I.J.O.S, Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, en el año de 1995¹²⁸. El movimiento arrojó luz al seguimiento de las políticas de perpetuación de las ausencias forzadas y los cuerpos violentados. Ludmila Da Silva observa la prioridad de la emergencia de una identidad múltiple, a través de las voces y la voz de un colectivo, que pueda expresar el conjunto de sensaciones contenidas en un pasado y un presente violentados.

En sus acciones los hijos trazan un plano de identidad que tiene fronteras, temas y ciclos definidos: el secuestro, la escuela primaria, la secundaria, el exilio, la vuelta al país. En la contención que significa pertenecer a HIJOS, ellos tratan de expresar, un repertorio de identidad donde aquellos que "sienten lo que ellos vivieron", que "hablan la misma lengua" y con los que "solo hace falta mirarse", pasan a ser los referentes primordiales; fronteras hacia dentro de los bordes de su memoria, con los que buscan encontrar la mejor forma de expresar un tema que ya dejó de ser individual-familiar y pasó a ser parte de un drama nacional: los desaparecidos.¹²⁹

¹²⁸ En Argentina, durante la dictadura de los años 70, un aproximado de 200 hijos de desaparecidos, nacieron víctimas de sujeción, en manos de militares o de personas cercanas a estos. En estas circunstancias atroces, se puede distinguir que las desapariciones heredan una doble ausencia forzada, la organización del colectivo H.I.J.O.S. permitió dar seguimiento y restitución a una memoria con un siempre presente. "Los bebés eran retirados de los Centros Clandestinos de Detención y adoptados o directamente anotados como hijos propios. Las Abuelas de Plaza de Mayo, realizan un exhaustivo trabajo de investigación y denuncia a fin de encontrar a sus nietos. Actualmente, 59 chicos, nacidos en cautiverio, fueron restituidos a sus hogares. Lamentablemente la mayoría de los apropiadores cumplen penas irrisorias o no cumplen ninguna pena una vez que son descubiertos". En Ludmila Da Silva Catela, "Hijos de desaparecidos, hilos de memoria para el futuro", *Sincronía* (Primavera 1999), consultado en Marzo 7, 2014, <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/hijos.htm>.

¹²⁹ Da Silva Catela, "Hijos de desaparecidos".

A partir de esta necesidad de erigir una identidad polisémica, que pudiera contener la ambigüedad y la complejidad de las individualidades, a la vez de la importancia del colectivo como motor y como fuerza procesual desde las prácticas públicas, —concepto que referiría Audre Lorde como inseparable de los colectivos—, se fueron confrontando y yuxtaponiendo aún más los montajes y constructos audiovisuales para la constitución de las identidades y, por lo tanto, de los sujetos violentados.

El colectivo Situaciones emite un comunicado para diferenciar las categorías y para hacer notar que las formas de legitimización del poder son diversas y extensivas. El grupo convoca al hecho de repensar al colectivo desde otras estrategias e insta a comprender que los conceptos, al ser institucionalizados, adoptan otros valores a los llevados en las manos, voces y miradas de los trabajadores y activistas. Esta diferenciación es importante para poder distinguir los usos de los discursos oficiales.

El problema de la democracia, entonces, no es el hecho de que esté amenazada por una eventual dictadura. La dictadura no es lo que problematiza la democracia: ya no se trata de "defender la democracia". El dilema es: democracia como pura forma de gobierno o como potencia de las luchas populares y del pensamiento crítico. Sabemos que hay dos democracias -que, inevitablemente, se implican-: una institucional, que es una forma de gobernar y de legitimar el poder. Y, otra, que es movimiento igualitario, resistencia que nace de abajo. El problema es que esta última queda habitualmente entrampada por movimientos políticos de los sectores dominantes.¹³⁰

¹³⁰ Colectivo Situaciones, Declaración Pública. "Frente al golpe: resistir es crear". Buenos Aires (Marzo--2001), consultado en Marzo 5, 2014, http://www.nodo50.org/colectivosituaciones/declaraciones_01.html.

Entre varios ejercicios y respuestas a la problemática, en 1999, Laura Bondarevsky realiza el documental *Panzas*, ejercicio fílmico de medimetraje sobre la agrupación H.I.J.O.S., registro que desde el montaje oscila entre la práctica documental, la puesta en escena, el fotomontaje, como expresiones interpuestas de una construcción incierta de la identidad.

La trama testimonial se articula en forma activa y, por momentos, performativa, a través de la acción contenida en la intervención de una cámara subjetiva. Los pequeños extractos de la puesta en escena de *A propósito de la duda* de Teatro por la identidad¹³¹ introducen en la proclama de registro documental contra el olvido la distancia impuesta por el terrorismo de Estado, y forma parte de la insistencia de búsqueda y la acción ficcional de restauración de la memoria de los sujetos violentados.



Laura Bondarevsky, *Panzas*, (Argentina, 1999)

¹³¹ “Teatro x la Identidad (TxI) nació el 5 de junio de 2000 como un movimiento conformado por teatristas (dramaturgos, actores, músicos, productores, directores, coreógrafos, escenógrafos y técnicos) que se concibió como “uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo”¹, con el objetivo de contribuir a su lucha en la búsqueda y la restitución de los hijos de desaparecidos a sus familias biológicas y de sus identidades. En su misión, TxI “se inscribe dentro del marco de teatro político”² y entiende al teatro como “herramienta socio-cultural”³ que busca generar la *concientización* y la *duda*. En su visión, se define a sí mismo como una *herramienta* cuya función esencial es “actuar para no olvidar y para encontrar la verdad”⁴, en consonancia con las consignas del movimiento de Derechos Humanos”. En María Luisa Diz, “Teatro x la Identidad: A propósito de la duda y El piquete. Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y lo político”, *Telón de Fondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Buenos Aires, no. 12 (Diciembre 2010).

“Recordar significa volver a pasar por el corazón y creo que significa mucho”. [...] “de mi viejo lo que tengo son imágenes inventadas a través de una foto y relatos de familia, [...] que es lo único que me queda, en los pequeños momentos que pueden no olvidar, no callarse y hablar de mi viejo”.¹³²

De estas vivencias, historias y recuerdos, en sí, fragmentados se derivan nociones de restitución simbólica en los montajes audiovisuales que funcionan como evidencias de las violencias. Las mujeres como sujetos violentados e invisibilizados, víctimas de genocidios como el citado anteriormente, han sufrido y sufren de otras maneras paralelas de violencia, que también forman parte de las paradojas de la invisibilidad. La exigencia de las artistas, activistas y cineastas latinoamericanas por mover una revolución en el seno de la revolución es fundamental para entender el apremio de una transformación radical que cuestione la multiplicidad de desigualdades y discriminaciones desde la base.

Es entonces fundamental reafirmar, por una parte, que las mujeres en América Latina han participado pública, masiva y activamente, en movimientos sociales y de protesta, por el mejoramiento de las condiciones de vida generales de las clases populares y campesinas; contra la tortura, la desaparición forzada y contra la represión política; han estado también en movimientos clandestinos y en partidos políticos de distinta orientación. Por otra parte, ser feminista implicaba una postura política centrada en un conjunto de asuntos de interés específico para las mujeres que, además, se adhería a unas ciertas normas de organización (participación directa, procedimientos horizontales en la toma de decisiones). Muchas de ellas participaban

¹³² Extractos de entrevistas. Laura Bondarevsky, *Panzas* (Argentina: Julia Argento, Cine Ojo, Ali-Bond, 2000), 45'32 min.

simultáneamente en los partidos –masculinos– y en el feminismo, lo que se conoció como doble militancia.¹³³

La doble militancia de las feministas cuestionó los distintos niveles de opresión en los movimientos de izquierda, de esta forma se resignificaron las prácticas feministas en cada microgrupo y localidad. Los constructos o ensamblajes audiovisuales feministas fluctuaron entre la colectividad y el manejo del espacio personal en interrelación con el espacio público, además de diversificar el espacio personal como reflejo de la multiplicidad racial y de clases socioeconómicas afectadas.

De hecho, muchas mujeres de clase obrera, negras e indígenas en América Latina han retomado la clasificación de feminista, rehusando aceptar la tergiversación de su significado por parte de la izquierda, en el sentido de que es otra forma de opresión colonialista, y ahora insisten en que el feminismo no es ni inherentemente burgués, ni occidental, ni intrínsecamente divisorio de las luchas populares. Con ello, han expandido los parámetros de la teoría y la práctica feminista.¹³⁴

En respuesta a estas búsquedas de introspección Graciela Taquini, una de las precursoras del videoarte en Argentina, presentó, por un lado, a modo de autorretrato inverso, una constitución identitaria desde la otredad y lo privado. En 1988, lleva a cabo su Opera Prima, titulada *Roles*, obra en la cual el montaje oscila entre la continuidad de un

¹³³ Doris Lamus Canavae, “Localización geohistórica de los feminismos latinoamericanos”, *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 8, no. 24 (2009), 95–109, consultado en Abril 22, 2013, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682009000300006>.

¹³⁴ Saporta et al., 1994, 78, en Lamus Canavae, “Localización geohistórica”, 95–109.

plano secuencia y la irrupción de otros ángulos del personaje “retratado”, otros instantes en la vida de esta mujer nombrada, designada, constituida desde el otro a través de *voces en off*.

El autorretrato culmina con un grito de desesperación, mientras se continúa escuchando la melodía *Solo tú*, como contenido extradiegético que le da una tonalidad rosa e idealizada a las escenas. La pieza tiene un momento que se puede identificar como performance y como una constitución ficcional. De igual manera, se podría decir que del carácter examinado y personal de este ejercicio de videoarte emerge un llamado que condensa lo íntimo y las preocupaciones de distintos periodos y luchas feministas.

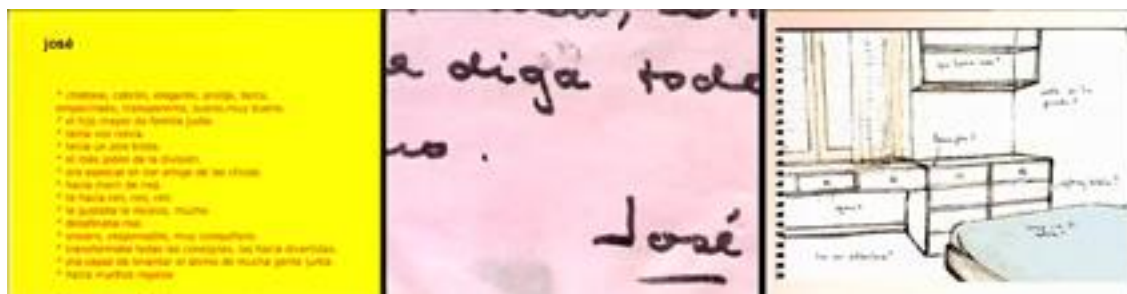
Además de este manejo íntimo de la interiorización de las construcciones sociales, y, por otra parte, como bien se menciona en el texto-testimonio sobre El Siluetazo, el medio de registro del video, también redireccionó a las emociones hacia la elaboración de contrapuntos de la memoria.

El carácter íntimo y personal del videoarte, con la capacidad de registro mediante una sensación de no intermediación en un sentido ajeno a la narración lineal y progresiva, al contrario de dar cuenta únicamente de una estética fragmentada y de fácil manipulación, posibilitó la edificación de “relatos-presencias” y de representaciones explayadas entre el “autoconocimiento” y el reconocimiento en los otros, es lo que Sophie Mayer sostiene en el manejo de las emociones como estrategias políticas: “El proyecto autobiográfico es clave dentro del feminismo como proyecto comunitario (e incluso socialista): hablar desde el yo testigo para las luchas compartidas (solidaridad) y las luchas equiparables (afinidad), y para

la especificidad del individuo que el feminismo se ha esforzado en contraponer a la noción hegemónica de Mujer”.¹³⁵

En 2005, y siguiendo con este carácter de restitución enunciativa entre espacios disonantes, se llevó a cabo una videoinstalación que llevó por nombre *Mi amigo José*. Diana Aisenberg “edifica” el retrato-presencia de un amigo de su infancia que había sido desaparecido, para lo cual convocó distintas historias y huellas frescas, aún presentes.

El relato se construye a partir de pequeños rastros que le enviaron familiares y amigos de José: juguetes y objetos cotidianos que todavía conservan su madre y su hermana, detalles como el color de la colcha de su dormitorio, anécdotas divertidas sobre su empleo como heladero ambulante o el recuerdo de cómo entraba la luz por su ventana a la hora de la siesta. “Quisiera recopilar cualquier recuerdo afectivo, cotidiano, humano de esa persona que es él todavía hoy para mí”, decía su invitación a participar en este ejercicio de memoria.¹³⁶



Diana Aisenberg, *Mi amigo José* (Argentina, 2005)

¹³⁵ Sophie Mayer, “Cambiar el mundo, film a film”, en Mar Diestro-Dópido, trad., *Lo personal es político: feminismo y documental*. 1era edición, (Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, INAAC: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía., Colección Punto de Vista, No. 6 (2011), 31.

¹³⁶ Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, comps. *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 54.

Los recursos de los constructos ficcionales como el *flash back* y el *flash forward*, además de otras manipulaciones de los tiempos de registro, el uso de colores primarios, apuntes a modo de conversaciones en redes sociales, dibujos, la *voz en off* de muchas voces testimoniales que desde el colectivo constituyen la multiplicidad en una sola voz, fotografías, objetos cargados de historia personal que rehacen los otros lados de una historia de desaparición forzada, momentos emotivos de la infancia y narraciones de recuerdos, son elementos de un ensamblaje audiovisual que establece una postura comprometida y situada que proyecta lugares paralelos y similares de conflicto. Dicho montaje busca, además, una conexión emocional e identitaria con los receptores/espectadores, que se tornan participantes. En palabras de la autora:

En el video “mi amigo José” se fuerza el recuerdo de los colaboradores. Se prefabrica un “nosotros” como en todas las distintas instancias y medios en que este proyecto encarna. El aspecto formador de esta obra reside quizá en el intento de forzar o al menos prefabricar, poner en acto un pensamiento colectivo.¹³⁷

Dentro de esta línea de inscripciones móviles, en el cine boliviano, y con propuestas de mujeres realizadoras que han sido arrinconadas y anuladas, lo cual es correspondiente y proporcional a la misma segregación de las voces marginadas de los pueblos indígenas y a los grupos periféricos, comienzan a fluctuar las obras audiovisuales de Cecilia Quiroga, Liliana de la Quintana, Viviana Saavedra, Verónica Córdoba, Denisse Arancibia y Danielle Caillet, por mencionar a algunas realizadoras.

¹³⁷ Diana Aisenberg, “Mi amigo José, video en formato página musical, 2005. Historias del arte, diccionario de certezas e intuiciones”, consultado en Marzo 17, 2014, <http://www.dianaaisenberg.com.ar/index.php?/textos/mi-amigo-jose/>.

La realizadora Denisse Arancibia, en 2009, con su filme *Warwa con Warwa*, lleva a cabo una introspección, un breve recorrido interno hacia las inquietudes y emociones de una joven, madre soltera, empleada doméstica, mujer sola, mientras prepara una sopa (chairo paceño). Con cámara lenta y una serie de primeros planos de los utensilios de cocina, la *voz en off* narra las impresiones de la joven paceña mientras pica la cebolla, comienza a licuar los ingredientes, llena la olla de agua, etc. Los sonidos extradieгéticos se mezclan con los sonidos dieгéticos, todos los sonidos entretejen una sola tensión de fondo.

Denisse Arancibia, *Warwa con Warwa*

(Bolivia, 2009), 7 min 29 s.



Cuando llora me pongo nerviosa y me salgo, lo dejo llorar, cierro la puerta, lo dejo llorar largo rato, vuelvo, me da pena y después lloro con él. El papá de mi hijo me ha dicho que si mi hijo iba a ser varón iba a ser su hijo y si iba a ser mujer iba a ser mi hija. [...] Su papá se ha ido, mejor también.¹³⁸

¹³⁸ Diálogo de la película. Denisse Arancibia, *Warwa con Warwa* (Bolivia, 2009), 7' 29 min.

Para Teresa de Lauretis el retrato de este tipo de experiencias es un modo de construcción *pre-estética*, es decir, una constitución de sentido en la que no se distinguen elementos precodificados o naturalizados, sino que se están traduciendo otros modos de percepción desde la mirada de otro sujeto social. En esta película se reflejan los gestos que los primeros ejercicios fílmicos feministas se preocuparon por mostrar, ya que habían estado largamente ocultos, estereotipados, negados o ignorados. Tal como mencionara Diane Akerman (1975), al respecto de la película *Jeanne Dielman*, cita que para Teresa de Lauretis es fundacional y relevante para la concepción y definición de la idea de los constructos feministas, que se centra en la constitución y restitución de experiencias no representadas previamente:

Pienso que es una película feminista porque doy lugar a cosas que nunca se mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine (...) De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. Este reconocimiento y reafirmación de autonomía adquieren una gran fuerza si tomamos en cuenta que estos gestos provienen de grupos reiteradamente marginados y supeditados.¹³⁹

¹³⁹ Teresa de Lauretis, "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista", *Debate Feminista*, Año 3. Vol. 5. (Marzo 1992): 255–281.

Capítulo II

Gramáticas del montaje: Imágenes a través del espejo

- 1 Antecedentes. Posibilidades del montaje
- 2 Problemas de representación y autonomía de los cuerpos
- 3 Encrucijadas de las gramáticas audiovisuales
- 4 Montaje, gramáticas y otredad
- 5 Las trampas del montaje orgánico
- 6 Montaje de choque
- 7 Montaje, cuerpos rotos y afectos
- 8 Performance y políticas del montaje

1 Antecedentes. Posibilidades del montaje

Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión.¹⁴⁰

Susan Sontag

Montaje alude en este caso, si bien lo miramos, a la existencia de fragmentos, de piezas, a la idea de construcción, subrayando los hilos bien visibles que cosen dichas piezas y fragmentos. Hay en el montaje algo que tiene que ver con el despedazamiento.¹⁴¹

Vicente Sánchez-Biosca

Enfocarnos en el estudio de una técnica que es solo una parte de la gran cantidad de recursos para la consolidación de las obras audiovisuales no es fortuito. El impacto de sus posibilidades y de su carácter como técnica medular para la construcción de sentido en el registro audiovisual ficcional o no ficcional es ilimitado e infinito. Jean-Luc Godard alguna vez mencionó que “el montaje, que podría ser el arte específico del cine, (...) todavía no ha sido encontrado y es como una planta que jamás salió de la tierra”.¹⁴²

El montaje opera desde la técnica, es motor de las tecnologías de articulación y composición en cualquier práctica o lenguaje artístico y, específicamente en el discurso

¹⁴⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini (México, D.F.: Alfaguara, 2006), 15.

¹⁴¹ Vicente Sánchez-Biosca, *Teoría del montaje cinematográfico* (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música – IVAECM/Conselleria de Cultura, 1991), 13.

¹⁴² Dominique Villain, *El Montaje*, trad. Alicia Martorell (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999), 12.

filmico, muchas veces es parte de la totalidad de la invención. El discurso filmico se definió desde el momento que sobrevino la fragmentación de los registros para construir y edificar otras formas que no fueran dadas, es decir, que no fueran parte de un registro fiel del transcurrir del tiempo sobre las cosas y los sujetos.

El montaje de imágenes y la articulación de los objetivos de la mirada pertenecen a una fracción fundamental de las revelaciones y estallidos de principios del siglo XX, que enarbolan la complejidad de la percepción y la movilidad del raciocinio. Hito Steyerl identifica el montaje como parte de la aceleración de los tiempos modernos y del desmantelamiento de la perspectiva lineal que fue, por mucho tiempo, un gran bastión del raciocinio occidental, y que, además, involucró la capacidad de medición, cálculo y, por lo tanto, el control del tiempo, el espacio y los objetivos de la mirada, “la perspectiva lineal no solo transforma el espacio, sino que también introduce la noción de un tiempo lineal que permite la predicción matemática y, con ello, el progreso lineal”¹⁴³.

Steyerl subraya que, con el advenimiento de estos dispositivos de observación y representación, el observador adopta un lugar preeminente y, por lo tanto, se sustenta la relevancia de la visión como fundadora cognitiva. No obstante, la autora increpa que el manejo de estas herramientas “posibilitó el dominio occidental”. El desarrollo de otras inventivas de interacción y comunicación adecuaron otras tecnologías de percepción y, en consecuencia, el surgimiento de otros paradigmas de visión.

En esta precipitación, alteración técnica y cognitiva, Steyerl reconoce el advenimiento de maquinarias de desestabilización de la visión, entre las cuales, el montaje

¹⁴³ Steyerl, Hito, *Los condenados de la pantalla*, trad. Marcelo Expósito (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014), 20.

agrieta los territorios significativos y perceptivos con sus disposiciones y movilizaciones, “el montaje deviene un dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y quebrar el tiempo lineal”.¹⁴⁴

Es relevante señalar, hacia uno de los puntos de la reflexión de Steyerl, que las nuevas formas de registro de las subjetividades involucran una “radicalización –aunque no una superación– del paradigma de la perspectiva lineal”.¹⁴⁵ Al nombrar la linealidad, se conserva la relación de observación entre sujeto y objeto por tanto tiempo criticada y desmantelada en los estudios feministas. Por lo tanto, la objetificación de los sujetos prevalece, a pesar de la especialización, modificación y alteración de los lenguajes y los modos de observación.

Estas reflexiones nos llevan a pensar que las relaciones de objetificación, desprendidas de los procedimientos de la perspectiva lineal, características de la mirada colonizadora, la perspectiva de la mirada de la intervención que Luce Irigaray localiza en la especularización, en las imágenes que se observan desde el afuera a través del espejo, se propagan y se movilizan para reproducir e interiorizar las distancias y los lugares privilegiados de observación, en el registro del tiempo y el espacio en las narraciones verticales.

El cine, al reconocer sus capacidades discursivas, comienza a producir anclajes efectivos para su exposición dramática y expresiva, “el cine se convierte en lenguaje al descubrir que no se trata solamente el movimiento en el plano (cuadros vivientes de los primeros tiempos), sino del movimiento entre los planos y de su conjugación”.¹⁴⁶ De estos

¹⁴⁴ Steyerl, Hito, *Los condenados de la pantalla*, 24.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 27.

¹⁴⁶ François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*, trad. Miguel Bustos García (México: Universidad Nacional Autónoma de México, CUEC, 2009), 65.

anclajes se deriva la consideración de la gramática, aunque, en otro sentido, y en torno a la inmanente apertura de la imagen cinematográfica, Mitry refiere que el cine es un lenguaje abierto, en el cual no hay patrones idénticos y no contiene, por lo tanto, un convencionalismo. Los signos en el cine han tenido la capacidad de mostrar, inclusive, hacer sentir el conjunto de circunstancias o de acciones que nunca existieron o que han sido borrados.

En el cine, pese a que no todas las imágenes poseen valor de signo, es la necesidad del contenido y de la continuidad de las imágenes, las que determinan el valor señalético de una imagen. No obstante, a partir de la labor de montaje, las obras adquieren la posibilidad de ser estructuras limitadas, reiterativas, reproductoras de relaciones lineales o, desde un amplio espectro, de ser construcciones abiertas, situadas, interrogantes, dispuestas a encontrar ecos y coincidencias de ritmo, entonación y construcción en otras estructuras o relatos.

Según Mitry, en el cine no existe ningún lazo fijo entre el significante y el significado, por lo tanto, las imágenes cinematográficas pueden connotar una multiplicidad de ideas y emociones en relación con una tensión contextual. Para semióticos como Metz, Mitry y Eco, la imagen audiovisual es un signo correlacional, Pasolini agregaría, “translingüístico”. Teresa de Lauretis observa como partes fundacionales de la misma, “la compleja iconicidad, la superposición de procesos de codificación visuales, auditivos, lingüísticos, etc”¹⁴⁷. La imagen cinematográfica no puede ser pensada y, menos aún, denominada como signo lingüístico, es decir, como una unidad abstracta de significación,

¹⁴⁷ Teresa De Lauretis, *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*, trad. Silvia Iglesias Recuerdo (Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1984), 78.

por lo tanto, no hay una posibilidad semántica rígida o estática en la imagen cinematográfica. Para Mitry, pues, el cine es un lenguaje en el nivel de la obra de arte y no desde el punto de vista lingüístico, es expresión pura y otorga significado de forma distinta a otros lenguajes.¹⁴⁸

Desde la distinción de un lenguaje cinematográfico de gran capacidad comunicativa y expresiva, y desde la primicia de que el montaje ha participado activamente en la elaboración directa de los discursos, también se observa, con el advenimiento de las teorías feministas en el cine desde los años 70, en diálogo con las teorías de Mitry y Metz, entre otros autores, que el montaje, además de radicalizar las posibilidades formales del registro en el proceso de observación, se erige como un mecanismo para entramar subjetividades, necesidades y relaciones de interacción.

El montaje puede trascender el microuniverso de la obra de arte para convertirse en un reproductor o, un productor, de relaciones lineales. Esto se debe a que el montaje es más que una técnica o un proceso para idear o concretar una película, es un modo discursivo y un síntoma de los ritmos de interacción en las redes globales. En su momento Dziga Vertov y los *kinoks* distinguieron el montaje “no como el *collage* sobre lo que se ha rodado, sino como la organización del mundo visible en un proceso ininterrumpido”.¹⁴⁹ Al desandar los pasos de la creación audiovisual de lados incompatibles a la idea inicial de gramaticalidad, se puede detectar que los montajes interrogantes, dialécticos y de choque sobrevienen de un largo camino de experimentación y de la voluntad de dar respuesta a las categorías hegemónicas de producción audiovisual. En dirección a dichas propuestas de construcción de discursos

¹⁴⁸ Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio, Cine y lenguaje*, trad. Mar Linares García (Madrid: Akal, 1990).

¹⁴⁹ Mitry, *La semiología en tela de juicio*, 22.

audiovisuales, se puede mencionar, además, el espacio de especulación inaugurado por la escuela futurista, la cual en 1909 publica su primer manifiesto, en este se declaran sus inquietudes estilísticas, formales y filosóficas.

A la par de esto, las indagaciones más furiosas e increpantes sobre el montaje eran plasmadas en los manifiestos y estudios de la escuela rusa del montaje, el cine-ojo y el cine-verdad, que tomaron impulso en 1917 junto a los extensos estudios de Eisenstein en los años 20 sobre el montaje de atracciones y sus métodos del montaje dialéctico.

De manera relevante, se trabajaba en la ruptura de paradigmas estéticos y de representación y, además, en una apertura de posibilidades y continuidades. En otras exploraciones, se llevaban a cabo fracturas y propuestas transformadoras en el centro mismo de las producciones imperantes, a través de las producciones y análisis feministas en el cine, principalmente realizado por mujeres, artistas y colectivos independientes representantes de las minorías. A esto se sumaba el mordaz nacimiento del videoarte en los sesenta.

En este camino emergente de subversiones y contrasentidos, también es fundamental nombrar las influencias del performance para la conformación de un lenguaje audiovisual periférico, incluidos el desarrollo y la actualización de la técnica documental, los ejercicios del cine-ensayo, las aproximaciones desde la danza, las intervenciones al metraje encontrado, y una gran retroalimentación transversal con la teoría crítica, otros lenguajes artísticos y, por último, las influencias y revoluciones de los nuevos medios. Es decir, se ha resignificado la reconstitución de disposiciones discursivas que han logrado hacer “ver emerger cosas en las que no se había pensado”¹⁵⁰, a partir de vías de introspección, autodescubrimiento y de manifestaciones personales.

¹⁵⁰ Dominique Villain, *El Montaje*, trad. Alicia Martorell (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999), 122.

En estas creaciones llenas de propuestas de movimientos inusuales de la cámara, planos enrarecidos, múltiples fragmentaciones, predominancia de los sonidos diegéticos, fuerza de los silencios, ausencia de narratividades resueltas, por mencionar algunos rasgos relevantes, en dirección a nuevos desafíos de la técnica del montaje, se intentó devolver — a un supuesto sujeto en proceso de emancipación, participante del transcurso creativo—, gradualmente, una especie de autonomía en la construcción de sus propias narrativas, tiempos y realidades dentro del circuito de percepción/recepción de la obra artística, lo que cuestionaba el papel de espectador pasivo en cada nueva propuesta y el lugar de un lenguaje de codificaciones previsibles.

Márgara Millán, en recorrido a las investigaciones de Teresa De Lauretis, deja claro que con los estudios realizados por Mitry y Metz queda reconocido y sustentado un lenguaje cinematográfico con ciertos niveles de codificación en los cuales hay relaciones y estructuras más allá de los simbolismos, connotaciones y referencias.¹⁵¹ Por lo tanto, dentro de los efectos del montaje subyace el impulso de conservación del sentido lineal y esencialista de la mirada objetificante, que se puede manifestar en el montaje orgánico como una suerte de patrón develado de los deseos mediatizados y dirigidos.

En contraparte, las obras que se articulan desde la propuesta de un ensamblaje feminista, identificado a partir de las teorías cinematográficas feministas y teorías feministas, emergieron para dislocar más de una normatividad dirigida. En palabras de Laura Mulvey: “Fue (no exclusivamente, pero de manera significativa) el feminismo el que

¹⁵¹ Márgara Millán, *Derivas de un cine femenino* (México, D.F.: Ediciones del Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 36.

dio un nuevo empuje a las políticas culturales y dirigió la atención hacia las conexiones entre la opresión y el dominio del lenguaje”.¹⁵²

Con el desmenuzamiento de los constructos desde las inflexiones feministas, es posible repensar la idea de gramáticas en el lenguaje audiovisual en dirección a las intencionalidades detonadas por la infinita repetición, la modelación, de acuerdo a una normatividad vertical, los esencialismos iconográficos y la predisposición e inalterabilidad de los signos abiertos audiovisuales. En otras palabras, hablar de gramáticas es una manera de referir las características de las construcciones hegemónicas, en las cuales los signos culturales y la iconografía de los sistemas de poder son reutilizados, repetidos, referidos una y otra vez hasta constituir una especie de sistema inamovible, estático, es decir, una forma de dogma.

La cada vez mayor apertura a los mercados globales ha denotado que el cine conviva con el riesgo permanente de ubicarse como receptáculo y motor distractor, que, a veces, funciona y se mantiene como una tecnología para “crear/fabricar” historias de conveniencia política y, por otra parte, como una forma de escape individual ante la proliferación de las problemáticas sociales y económicas.

En las realizaciones de la cultura global es difícil rebasar la construcción de la dimensión estética o tautológica de la producción de emotividades. En dichas reiteraciones estilísticas se logra habituar a los espectadores a los diferentes ritmos del montaje y, como práctica asimilada, sucede como una técnica que prevalece por encima de la obra, “un trabajo

¹⁵² Laura Mulvey, “Cine, Feminismo y Vanguardia”, trad. Aurelio Sainz Pezonaga, *Youkali Revista crítica de las Artes y el pensamiento*, Arte(s) Feminismo(s), 11 (Julio--2011): 15, consultado en Enero 20, 2013. <http://www.youkali.net/index11.htm>.

de ordenación que varía dependiendo de las películas, pero que tiene una dimensión muy material”.¹⁵³

¹⁵³ Villain, *El Montaje*, 13.

2 Problemas de representación y autonomía de los cuerpos

Con una edición de lugares comunes, una reiteración de los relatos fílmicos y de estereotipos de género, el filme *De cuerpo presente*, (*Las espirales perpetuas del placer y del poder, 1931-1997*) (México, 1997), de la realizadora Marcela Fernández Violante (México, 1941), aglutina y condensa un muestrario, desde la yuxtaposición de narraciones convencionales y “naturalizadas” del deseo y del poder, historias preconcebidas que se desbordan y que aturden hasta la saturación.

El filme de Violante es un buen ejemplo para introducir la incidencia y el afianzamiento de una suerte de gramática en el cine. El filme se contempla dentro del manejo de la intervención, el pastiche, el reciclaje y la reutilización del metraje de obras mexicanas de los años mencionados. A partir de la mezcolanza y la perturbación del sentido de cada una de las películas que componen esta declaración de prefijaciones de la subjetivación de los sujetos mujeres, se observa, en dirección a las reflexiones de Juhasz y Lesage¹⁵⁴, la tendencia a la personificación de emotividades y la generación de víctimas a través de la “objetificación” de las mujeres, la “elisión” de la mujer como sujetos, en palabras de Teresa de Lauretis¹⁵⁵.

Juhasz, en su análisis, realiza una crítica sobre los lugares “clásicos” de enunciación, registro y recepción. Para la autora, la posición sujeto/objeto en la realización de un filme, significa el afianzar relaciones/miradas equivalentes a los sistemas de control de una prisión.

¹⁵⁴ Juhasz analiza las relaciones del sistema patriarcal con las tecnologías audiovisuales y los modos compartidos de objetificación y de producción de una iconografía de los sujetos femeninos ubicados en un lugar reducido y desfavorable, “film and patriarchy share the project of women's objectification they make victims” en Alexandra Juhasz, “No woman is an object. Realizing the feminist collaborative video”, *Camera Obscura* 54, Duke University Press. Volume 18, Number 3.

¹⁵⁵ De Lauretis, *Alicia ya no*, 96.

La distancia de la observación que dichos sistemas poseen, sin una recepción participativa o activa, nutre la objetificación y la victimización de los sujetos.



Marcela Fernández Violante, *De cuerpo presente, Las espirales perpetuas del placer y del poder, 1931-1997* (México, 1997), 12:13 min.

De la película de Violante, compuesta por anécdotas y personajes fuertemente consolidados en la cultura popular, con una acentuada repetición de los mismos en los imaginarios populares, asoma una raíz enunciativa que desnuda la predisposición de las fórmulas con un trabajo agudo de reprogramación, “la génesis del film reciclado es, en efecto, subversiva. Uno de sus principales aspectos provocadores es el de llevar adelante una obra en la cual el sentido aparece en una instancia posterior a la del soporte material”¹⁵⁶

¹⁵⁶ El trabajo de apropiación en el cine es un proceso que parte de la revisión de las historias ya contadas, de lo ya ocurrido. Se suman pedazos para recomponer un pasado, proponer otro desenlace, es una alteración del

Con la edición (montaje) de Ximena Cuevas y sus fantasmagóricas construcciones de los estereotipos de mujer —mujeres abnegadas, sufridas, sobre-feminizadas, protegidas y protectoras, tiernas pero terribles, madres bondadosas, pecadoras y cuerpos de la “perdición”—, las mujeres se presentan como cuerpos fragmentados que se condensan y se petrifican, a pesar de las propiedades cinéticas de cambio y de la cualidad de apertura e interrelación de las imágenes. Sobre esta articulación de imágenes del aparato cinematográfico y la interrelación de las mismas en las proyecciones y modulaciones de las subjetividades en el espacio social, Teresa de Lauretis evoca las palabras del reconocido estudio de Mulvey: “los códigos cinematográficos, crean una mirada, un mundo y un objeto, y, con ello, producen una ilusión cortada a la medida del deseo”.¹⁵⁷

Las mujeres del filme, reconocidas actrices mexicanas de la época (Dolores del Río, María Félix, Marga López, Ninón Sevilla, entre otras), encarnan los cuerpos golpeados, empujados, abofeteados, violentados, deseados, necesitados de protección y, en un momento determinado, sujetos agresores que han interiorizado la misma lógica patriarcal. En el filme se origina un procedimiento de inmersión que emplea las directrices emocionales para interpelar al espectador hacia una supuesta identificación plena. Consecuentemente, la objetificación también se induce desde la violencia del reconocimiento con esencialismos del patriarcado.

Sánchez-Biosca enuncia que el montaje tiene que ver con el despedazamiento. Un desmembramiento que, con la labor de montaje, alcanza a ser empleado para organizar el

destino. “Se altera entonces el orden establecido que formula una ecuación cercana a $\text{idea} + \text{operación} = \text{resultado}$ por el de $\text{resultado} + \text{operación} = \text{idea}$. Fórmula llevada al extremo por los ejercicios de Ken Jacobs o Joseph Cornell” Leandro Listorti, “Toda la memoria del mundo”, en Listorti Leandro y Trerotola Diego comps., *Cine encontrado ¿Qué es y a dónde va el found footage?* (Buenos Aires: BAFICI y Ministerio de Cultura, 2010), 116.

¹⁵⁷ De Lauretis, *Alicia ya no*, 98.

mundo y el modo o la dirección en la que se debe mirar. Por lo tanto, la organización y composición de los elementos en un filme no están exentos de un intervenir, participar, e inclusive, de la apropiación de las subjetividades del otro mediante la predeterminación narrativa y discursiva.

Este punto que implica al montaje con el desmembramiento del cuerpo, e inclusive, del mundo y las regiones propias—lo que posibilita su objetificación y dominio—, también desvela su facultad de reunión y reunificación, para lo cual, es imprescindible acotar la reflexión hecha por Riánsares Lozano de la Pola a quien suscribe estas líneas, para enriquecer de gran manera este estudio. Lozano propone a observar la fragmentación de este tipo de constructos cóncavos audiovisuales en relación con el *imperativo Coyolxauhqui*¹⁵⁸ planteado por Gloria Anzaldúa. Una noción, desarrollada dentro de los feminismos chicanos, que motiva a revisar y visitar la misma fragmentación en dirección a la creación, gestión y agencia de estrategias individuales y colectivas de reconstrucción, reunificación y sanación, recolocando los pedazos, fragmentos, de una manera otra.

Esta reunificación se desarrolla en este caso al urdir una rítmica satírica con lugares comunes. En el filme de Violante, se implican estrategias del montaje en un acercamiento compositivo hacia la reconstrucción de los cuerpos de las mujeres, despojados y sustraídos. Al emplear la repetición excesiva, se ironiza la repetición misma de los estereotipos

¹⁵⁸ “The Coyolxauhqui imperative is to heal and achieve integration. When fragmentations occur you fall apart and feel as though you’ve been expelled from paradise. Coyolxauhqui is my symbol for the necessary process of dismemberment and fragmentation, of seeing that self or the situations you’re embroiled in differently. It is also my symbol for reconstruction and reframing, one that allows for putting the pieces together in a new way. The Coyolxauhqui imperative is an ongoing process of making and unmaking. There is never any resolution, just the process of healing”. En Gloria Anzaldúa, “Let Us Be the Healing Of the Wound: The Coyolxauhqui Imperative—la sombra y el sueño”, Claire Joysmith and Clara Lomas, eds., *One Wound for Another: Una herida por otra. Testimonios de Latin@s in the U.S. through Cyberspace (11 de septiembre de 2001-11 de marzo de 2002)*, (Mexico City: UNAM-CISAN/ Colorado College/ Whittier, 2005), 92–103.

narrativos. Las reacciones de los rostros de los personajes se funden en el sarcasmo, mientras los diálogos empujan, con el absurdo, a la salida del juego relacional de miradas y de la producción de subjetividades preconcebidas, subrayando su trascendencia e incidencia en la esfera cultural.

La construcción o empleo del montaje de una repetición inusitada de las imágenes, incluyendo la redundancia de estereotipos, propicia vaciar, en las mismas, al signo de su significado y lo despoja de su sujeción y de su propensión a generar contenidos inmóviles de interpretación genérica o esencialista. Para Carmen García Muriana, quien investiga y piensa sobre el efecto girado de la repetición y del *leitmotiv* en la obra de Esther Ferrer, la reiteración de determinados actos, circunstancias, o del manejo de algunos objetos —dentro de las acciones performativas que la artista moviliza con la fuerte presencia y guía de su cuerpo—, adopta el valor distinto de la vivencialidad durante el recorrido de sus formas reiteradas. Vivencialidad que puede derivar en destinos variables de “posibilidad o constreñimiento” que quedan expuestos al espectador-participante.¹⁵⁹

En la obra de Ferrer, continúa García Muriana, al trabajar en la reiteración de un objeto (o de la imagen de un objeto), como una silla, por ejemplo, el objeto es “des-territorializado, des-funcionalizado y formalmente modificado (posicionalmente)”. Con este efecto, al pensarlo y trasladarlo al territorio del montaje reiterado de las imágenes, las formas estereotipadas o esencialistas suelen quedar desnudas, expuestas en su trampa

¹⁵⁹ Carmen García Muriana, “La (re)acción como leitmotiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad” (Tesis doctoral., Universidad Miguel Hernández, Facultad de Bellas Artes, Programa de Doctorado: Territorios Artísticos Contemporáneos, 2014), 457.

discursiva. Con este recurso suelen quedar evidenciados los trucos y soportes de su fijación cultural.

En este caso, los cuerpos exhibidos de las mujeres que se contabilizan incesantemente son “vaciados” para ser comprendidos en una absurda pretensión de la existencia preconcebida de moldes femeninos. Vemos en el filme a las mujeres desde un punto cenital, tomas en picada que se centran en los senos, las piernas, los pies o la mirada esquiva, huidiza, la mirada errante y ahogada en dolor. Las mujeres se ubican pequeñas, a excepción del personaje icónico de la madre, que es la única que tiene cierta autoridad de reprimir, pero que también puede ser reprimida.

Cuántas veces hemos visto estas miradas menguadas en el cine del lado del temor, el ocultamiento, la mirada de dominación y la predisposición enunciativa no solo de los cuerpos de las mujeres, también de los cuerpos disminuidos de las/los indígenas y desposeídos, cuerpos mermados que, del lado de las encrucijadas de las propensiones narrativas efectivas, la repetición iconográfica proyecta enunciativamente para fijar, alimentar y sostener los dogmas patriarcales que se naturalizan en las sociedades.

Ya en los años 70, y volviendo al pensamiento de una de las pioneras de la teoría filmica feminista, Mulvey, había localizado estos mecanismos de mediación e intervención del cine con base en la existencia de “modelos preexistentes de fascinación” y de un “inconsciente patriarcal” que se interioriza en las miradas y, por lo tanto, en los constructos.¹⁶⁰ En su estudio, revisado desde múltiples ángulos y temáticas, la autora distingue la propensión enunciativa que opera en el lenguaje cinematográfico y la desmantela con las estrategias que posibilita la teoría psicoanalítica, “como un arma

¹⁶⁰ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16.3 (Autumn—1975): 6--18.

política”. Mulvey señala las sujeciones que extiende el orden cultural patriarcal dominante y las contenciones que se reactivan a través del lenguaje audiovisual como codificaciones de una ideología que se renombra y refuerza en cada convencionalismo reproducido.

Sin embargo, sin enfocarnos únicamente en las articulaciones que detona el deseo o en la problemática exposición de la pasividad de los sujetos, a partir de las valiosas direcciones marcadas en las indagaciones de Mulvey, observamos que las codificaciones sistemáticas de los cuerpos menguados se preinstituyen como resultado de una intervención desde lugares privilegiados de enunciación y de la acumulación iconográfica de una cultura binaria saturada de discursos de colonización y de dominación.

Mulvey puntea hacia los sistemas de significación y de miradas que se despliegan en los mecanismos de representación en el cine, además cuestiona las lecturas que la fragmentación puede arrojar a las narraciones normadas. Por una parte, señala la fragmentación como una propiedad del hilado fino de la invisibilidad del montaje y del tratamiento ilusionista de la realidad y, al mismo tiempo, la fragmentación como herramienta y mecanismo de objetificación de los cuerpos. De esta forma, la fragmentación se orienta como uno de los componentes del proceso de articulación identitaria que conduce las miradas participantes hacia la condensación de la violencia.

Por lo tanto, en relación con el desmenuzamiento de los mecanismos de las tecnologías de registro audiovisual, las realizadoras feministas de los años 80 siguieron las huellas de las activistas y creadoras de los años 60 e indagaron, de la mano de la exploración semiótica de las teóricas feministas, a través de sus realizaciones, sobre el sentido de objetividad de la mirada y los lugares dominantes de enunciación, además de contrarrestar la iconografía estereotipada de las narrativas de los filmes ficcionales.

Por su parte, las realizadoras latinoamericanas, desde otros contextos y lugares de exposición y denuncia, comenzaron a debatir en sus producciones sobre la existencia de los distintos tipos y niveles de subordinación, violencias estructurales y de desigualdades en medio de la permanente colonización de los respectivos países del sur. Estas creadoras y creadores han elevado sus voces, arrojando luz hacia lugares acallados de designio, cuestionando el cómo operan las formas de representación en dichos espacios fronterizos, menguados y golpeados por siglos de sujeción.

Desde la década de los ochenta hasta la primera década del presente siglo, las historias de Colombia y México, por mencionar dos ejemplos, han ido localizando, en mayor medida, similitudes de precarización aguda, obstaculización de las luchas sociales, desprotección de las y los activistas por los derechos humanos y un acrecentamiento acelerado de la violencia sistemática por parte de los grupos de control coordinados por el Estado, las redes delictivas vinculadas a los poderes económicos y políticos estatales y globales y los grupos delictivos ligados al narcotráfico. De igual manera, se ha intensificado la producción de tramas de dominación culturales.

De acuerdo con la compilación de la Consultoría para el Desplazamiento Forzado y los Derechos Humanos (CODHES) (boletines publicados entre el 13 de abril de 1999 y noviembre de 2001), en Colombia la vida colectiva e individual ha sido invadida gradualmente por los grupos de poder entre elevados niveles de impunidad, generando insondables crisis y la permanente descomposición del tejido social hacia un deterioro desmedido que ha orillado a las personas a los desplazamientos forzados.¹⁶¹

¹⁶¹ La acción del desplazamiento forzado ha requerido acentuar la producción de significados en relación con las pérdidas simbólicas con el fin de debilitar y desmembrar, aún más, a las comunidades, “El deterioro creciente en el nivel de vida de cada vez más personas y grupos sociales en el país. El desplazamiento forzado, el despojo y las pérdidas materiales y simbólicas que implican las vulneraciones de los DDHH y las infracciones

Si a finales de los años 70 y comienzos de los 80 predominaban las detenciones arbitrarias y las torturas, a partir de mediados de esta última década fueron los asesinatos individuales o colectivos y las desapariciones las que figuran como mayores violaciones de los derechos humanos. Desde mediados de los 80 también comenzó a cobrar visibilidad política el éxodo o desplazamiento interno forzoso, tanto que hoy se habla de casi 2.000.000 de colombianos en esa situación. Para 1998 se calculaba que por cada asesinato político o masacre, 78 personas se desplazaban especialmente de las zonas rurales, generando nuevos problemas sociales en los centros urbanos.¹⁶²

En torno a los desplazamientos forzados, a causa del ejercicio de las violencias estructurales y a una acumulación, por decenios, de la marcada desigualdad y pobreza en las comunidades latinoamericanas, se desprende el análisis de la idea del desmembramiento de las identidades como recurso de control y subyugación por parte del Estado y de las economías globales. En relación con lo anterior, Daniel Pacaut recorre el pensamiento de Hanna Arendt¹⁶³ para comprender las directrices que se descosen del fenómeno del desplazamiento forzoso de los individuos de sus comunidades. Para Pacaut, los cuerpos desplazados y desprotegidos que, a partir del estudio de Arendt, dan la pauta para repensar

al DIH (entre ellas el desplazamiento forzado) aceleran los procesos de empobrecimiento exclusión, desigualdad, e incrementan los Índices de Subdesarrollo Humano (Esperanza de vida al nacer, alfabetización de adultos, tasa combinada de matrícula y PIB per cápita). La contracción y desdibujamiento de la respuesta estatal a los problemas de las comunidades”. En *Un país que huye “Volumen 2” Desplazamiento y violencia en una nación fragmentada* (Santa Fe de Bogotá, D.C.: Consultoría para el Desplazamiento Forzado y los Derechos Humanos / CODHES, Unicef, Oficina de Área para Colombia y Venezuela, Marzo del 2003).

¹⁶² Mauricio Archila Neira, “Colombia en el cambio de siglo: actores sociales, guerra y política”, *Nueva Sociedad*, no.182 (Noviembre–Diciembre 2002), 84.

¹⁶³ Daniel Pacaut, “Otras miradas del desplazamiento forzado en Colombia”, Crisis humanitaria, repercusiones políticas y sociales, Boletín de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento, en *Un país que huye “Volumen 2” Desplazamiento y violencia en una nación fragmentada* (Santafé de Bogotá, D.C.: Consultoría para el Desplazamiento Forzado y los Derechos Humanos / CODHES, Unicef, Oficina de Área para Colombia y Venezuela, Marzo del 2003).

las problemáticas de las nociones de ciudadanía, identidad y nación en los grupos humanos que se movilizan.

Su tragedia, dice Arendt, se puede leer en un triple plano. Consiste, en primer lugar, en el hecho de que han sido arrancados de los puntos de referencia de su identidad personal y colectiva e inclusive de aquellos que marcan su memoria. La pérdida de su “residencia” no es solo una pérdida de propiedades, sino de todos los elementos que los enmarcan en una tradición que es parte de su individualidad. La pérdida de la residencia, escribe Arendt, significa “la pérdida de toda la trama social en la cual se ha nacido, y en la cual se ha organizado un espacio particular en el mundo”.

En continuidad, Pacaut plantea, siguiendo el análisis de Arendt, que las personas, al dejar de pertenecer a la comunidad, de manera forzada y, al encontrarse de frente a un desmembramiento obligado, no solo individual, sino colectivo, se encuentran, sobre todo, desprotegidas.¹⁶⁴ En consecuencia, la violencia de la dispersión conlleva a la irrupción e intervención cultural desde la fractura de los grupos sociales.

De esta manera, y de vuelta a las construcciones audiovisuales, es necesario acotar que, en el tipo de fragmentación al que alude Mulvey, y en concordancia con las políticas y

¹⁶⁴ El exilio no voluntario y la construcción de traiciones identitarias por el “abandono” de los lugares de origen, disponen de las fronteras y los sujetos en tránsito, blancos de violencias múltiples, contenedores de una acumulación de historias de desigualdad y, de manera inversa, la división comunitaria observa la apertura de un lugar fronterizo en cada minúsculo espacio, “la tragedia consiste en que la expulsión no se origina en una oposición explícita al régimen, sino a su pertenencia a categorías negativas basadas en características consideradas como ‘naturales’: se trata simplemente de que ‘nacieron en una mala categoría de raza o de clase’. Son entonces ‘inocentes’ golpeados por una persecución política carente de sentido para ellos. Finalmente, la tragedia proviene de que los apátridas se encuentran desprovistos de todo derecho. Los derechos, los que se han definido a lo largo del siglo XIX, están relacionados con la pertenencia a una comunidad nacional. Los apátridas son por principio los ‘sin derechos’. Su gran desgracia, comenta H. Arendt, es la ‘de haber dejado de pertenecer a una comunidad. Su tara no es que no son iguales frente a la ley, sino que no existe para ellos ninguna ley” En Pacaut, “Otras miradas del desplazamiento”, 132.

las acciones que resguardan los intereses de las redes del poder, la descomposición, fragmentación y montaje de los elementos visuales del registro establecen, de alguna manera, una guía predominante no únicamente para mirar y colocar la mirada, sino, además, para ejemplificar y constituir el tipo de relaciones entre las mismas. Por lo cual, el montaje se puede presentar, en estos casos, como un indicador que contribuye a mantener y entablar distancias entre los sujetos precarizados y las miradas dominantes.

Parafraseando a Sayak Valencia, “propagar el sufrimiento”, a la vez que se cultivan las ideas de superación personal y éxito, propias del sistema neoliberal, es uno de los elementos de manipulación primarios de los constructos hegemónicos apoyados en la reiteración, propia de las gramáticas del montaje. Retransmitir, a través de las narraciones normativas del cine, la televisión, la publicidad y los panfletos políticos, la “aceptación” de las condiciones precarias de vida y de dominación, en función de “un destino manifiesto inevitable” que se alimenta las ideas de éxito, belleza y poder que están al alcance de la mano.

Respecto a este lineamiento, Valencia sondea la subjetivación de la pobreza que se propaga, y también se interioriza, en función de la repetición e incidencia de las condiciones materiales transferidas en la cultura.¹⁶⁵ Del lado de la subyugación de la otredad y de la idea de la construcción, de lo que la autora denomina una “subjetivación de los triunfadores”, las gramáticas en el cine sustentan las formas narrativas convencionales de representación.

¹⁶⁵ Valencia señala la producción y asimilación de los estereotipos en el seno de las políticas culturales capitalistas, “cuanto más mejoran las condiciones materiales generales, más se intensifica la subjetivación-psicologización de la pobreza. En la sociedad de hiperconsumo, la situación de precariedad económica no engendra solo a gran escala nuevas vivencias de privaciones materiales también propaga sufrimiento moral, la vergüenza de ser diferente, la autodepreciación de los individuos, una reflexividad negativa. La brusca reaparición de la infelicidad exterior avanza en sentido paralelo a la felicidad interior o existencial”. En Sayak Valencia, *Capitalismo Gore* (Madrid: Editorial Melusina, 2010), 58.

Frente a la trama escindida de historias de vida, se acentúa el motor de las búsquedas de espacios para nombrar las injusticias y proclamar la restitución de los sujetos y de la memoria sustraída, el alto a las violaciones humanas sistemáticas, las invasiones y la precarización causada por los sistemas transversales de sujeción, los cuales, serían los principales móviles de las narraciones de los registros “otros”. En palabras de Pacaut, sobre los sujetos menguados:

Han sido sustraídos de su ‘trama social’; han sido privados de vínculos sociales que les pertenecían en su lugar de origen. Muchos de ellos tienen familiares muertos en el conflicto, la mayoría de las unidades familiares se han resquebrajado y basta ver los hogares de los desplazados compuestos por mujeres solas. La ruptura de la memoria está en el centro de su experiencia.¹⁶⁶

Por lo anterior, para las feministas de la teoría fílmica, ha sido fundamental recorrer los diferentes usos del montaje en las expresiones artísticas y en otras expresiones enunciativas de las revoluciones culturales. Para ellas, el desmembramiento y la fragmentación de los cuerpos en las representaciones demandaba una revisión, ya sea para recorrer caminos contrarios, para desafiar o emplear el sentido del rompimiento, con el fin de aplicar al despedazamiento o desmembramiento un nuevo sentido de accionar, reunir, construir, representar, trastocar y significar una unión entre los pedazos esparcidos de la identidad desde las diferencias, con la idea de no repetir la acción de separación.

Para las realizadoras feministas, videoartistas y realizadores experimentales latinoamericanos, agenciarse de los recursos semióticos y estilísticos adoptó más fuerza al

¹⁶⁶ Pacaut, “Otras miradas del desplazamiento”, 1999.

invertir el registro de las historias en los espacios convencionales y los lugares cotidianos de enunciación como acciones políticas trascendentales. Su inversión apuntó al autorreconocimiento y al registro de los espacios íntimos y personales, que no habían sido articulados desde una mirada de sujetos diversos y dialógicos que, sin la predisposición enunciativa, realizaron inmersiones que desplegaron acciones políticas relevantes por el bien de las comunidades.

3 Encrucijadas de las gramáticas audiovisuales

A finales de los años 70, germina en Colombia el colectivo Cine-Mujer¹⁶⁷, grupo de artistas, cineastas y activistas, conformado por Eulalia Carrizosa, Sara Bright, Clara Riascos, Rita Escobar, Dora Ramírez, Patricia Restrepo, Luz Fanny Tobón, entre otras participantes. El proyecto colectivo centró su producción audiovisual en la crítica y desmantelación de estereotipos, el vuelco de perspectiva de las problemáticas de las mujeres, la profundización en la construcción de los cuerpos, dando pie a la posibilidad de autoconstrucción y, en palabras de Riascos, la “desmitificación de procesos culturales”.

En una entrevista para “Cinemateca Distrital. Cuadernos de Cine Colombiano”, publicada en 1987, la cineasta Clara Riascos reconoce que una de las urgencias fundamentales del colectivo consistió en invitar a mirar desde otra perspectiva, llenar el vacío de representatividad de las mujeres, la mitad de la población. Riascos identifica la gran capacidad de los registros audiovisuales para sustentar los mitos. Las autoras afirman que el grupo se dio la tarea de voltear a ver las historias reales, las pequeñas historias.

¹⁶⁷ “Un grupo de mujeres lanzadas a la difícil tarea de hablar de sí mismas a través del cine. Desde su fundación en 1978, CINE-MUJER ha explorado con rigurosidad una y mil formas de trabajar, una y mil formas de lenguaje, de imagen, de nuevos códigos de comunicación; todo ello alrededor de un tema: la mujer. El producto de esta larga y prolífica trayectoria es: 5 cortometrajes de 35 mm., 3 mediometrajes de 16 mm., e infinidad de videos para la televisión, cuyo rasgo común es una sensible percepción de la mujer latinoamericana, y de su realidad”. María Elvira Talero/Filmografía del Colectivo Cine-Mujer: *El derecho a escoger* (1976), *A primera vista* (Cortometraje, 1979), *Paraíso artificial* (Cortometraje, 1980), *Llegaron las feministas* (Video, 1981), *¿Y su mamá qué hace?* (16 mm, 1981), *Carmen Carrascal* (Mediometraje documental, 1982), *Problemática de la mujer* (Programa, 1983), *Ni con el pétalo de una rosa* (Programa, 1983), *En qué estamos* (Programa, 1984), *Buscando caminos* (Video, 1984), *Momentos de un domingo* (Mediometraje, 1985), *Realidades y políticas para la mujer campesina* (Serie, 1985), *Diez años después* (Programa, 1985), *La mirada de Myriam* (Mediometraje, 25 mino 16 mm, 1985), en “Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano”, no. 21 (Bogotá: Cinemateca Distrital, FOCINE, 1987), consultado en Junio 22, 2014, <http://docplayer.es/20042795-E-mujer-maria-el-vira-talero-clara-rla-cos-y-sara-bright-en-la-cimaro-durante-la-filmacion-y-5-j-i-iai-ia-q-je-hace-981.html>.

Los medios de comunicación tienen un poder sobre el gran público, sobre sus gustos, crean una cantidad de hábitos y de cosas que finalmente son un instrumento de poder muy importante. Pienso que a través de los medios de comunicación se han gestado unas cosas espantosas, horribles, muy injustas. Si uno está trabajando en un medio de comunicación tan importante como el cine, la televisión, en el caso nuestro el video, uno debe tener un compromiso político y social importante, militante o no.¹⁶⁸

Como parte de su filmografía, en la dirección de Eulalia Carrizosa, y como resultado de un gran trabajo colectivo, en el cortometraje *¿Y su mamá qué hace?*, que augura el clima de las realizaciones de los años 80, el grupo Cine-Mujer conduce un ejercicio de montaje sobresaliente, en el cual la clara función de deshabilitar los roles de género se potencia con el empleo de los sonidos extradiegéticos, los cambios de ritmo del registro y el empleo de la sátira como crítica social directa.

En el filme se ingresa a la casa de una familia de clase media. Se observa que, al sonar el despertador por la mañana, la mujer de la casa se levanta y aborda el frenesí. En la película, la mujer, como malabarista, resuelve múltiples situaciones simultáneas y acciona todo lo posible para su correcto funcionamiento: la labor de despertar a los hijos, comprar la leche, preparar el jugo, calentar la leche, despertar al esposo, verificar si la ropa lavada se encuentra seca, peinar a los dos hijos, pensar en propio arreglo personal, preparar el desayuno, etc.

En la película, las acciones del personaje de la mujer están relacionadas al sonido extradiegético, música de mambo. Paralelamente, el esposo y los hijos habitan en otros universos musicales y rítmicos pausados, parsimoniosos, aunque participan de un mismo espacio narrativo. En la narración, el plano general en picada sirve para observar la manera

¹⁶⁸ “Entrevista con Cine-Mujer”, *Cinematoteca, Cuadernos de Cine Colombiano*.

en la cual la mujer abarca todo el espacio para atender, simultáneamente, a todos los personajes.

La película, como una gran cantidad de obras feministas, se refuerza en la ironía y en exclamar la obviedad de una labor invisible con necesidad de ser mostrada e invertida en su lógica interna para ser cuestionada. Se trata, pues, de un trabajo doméstico que, hasta la actualidad, sigue siendo fundamento de cuestionamientos clave en pensamientos feministas, tales como las inestimables enfrentas de Silvia Federici.

En términos muy amplios, la autora, en una de sus exposiciones, manifiesta que es fundamental dismantelar los modos en los que el capital se sustenta con el trabajo invisible y no remunerado de las mujeres —“cuidadoras” y preservadoras de la fuerza laboral—, la gestión y administración de las subjetividades humanas y la preservación de muchos otros trabajos hormiga no remunerados o muy mal remunerados.



Eulalia Carrizosa, *¿Y su mamá qué hace?* (Colectivo Cine-Mujer, Colombia, 1981), 16 mm.

El trabajo doméstico es mucho más que la limpieza de la casa. Es servir a los que ganan el salario, física, emocional y sexualmente, tenerlos listos para el trabajo día

tras día. Es la crianza y cuidado de nuestros hijos —los futuros trabajadores— cuidándoles desde el día de su nacimiento y durante sus años escolares, asegurándonos de que ellos también actúen de la manera que se espera bajo el capitalismo. Esto significa que tras cada fábrica, tras cada escuela, oficina o mina se encuentra oculto el trabajo de millones de mujeres que han consumido su vida, su trabajo, produciendo la fuerza de trabajo que se emplea en esas fábricas, escuelas, oficinas o minas.¹⁶⁹

En consecuencia, en esta realización fílmica no solo se está planteando la revisión de las narrativas desde la alteración de los movimientos y ritmos de los constructos, sino que, desde la labor de montaje, se plantea invertir los puntos de observación al tiempo que se resitúan las acciones, los movimientos y los gestos. Al romper con la continuidad de los sonidos, montarlos en contraste con los ritmos de cada personaje y al observar la acción frenética y multi-tareas del personaje de la mujer, el espectador logra adentrarse a su incomodidad. Y en un seguimiento constante, se representa a la mujer como una maquinaria para poder insertar la crítica sobre la misma.

Este ejercicio fílmico ejemplifica la posibilidad del “desmontaje” de determinados procesos culturales, de aquí que se cuestione la presencia de las gramáticas audiovisuales desde el nivel iconográfico al modo de articulación de los fragmentos, incluyendo los ritmos, movimientos y combinaciones posibles: ¿se puede hablar de gramática en los medios audiovisuales?, ¿por qué acometer la noción de gramática?

¹⁶⁹ Federici, Silvia, *Revolución en punto cero, Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Scriptorium trad. (Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz) (Madrid: Traficantes de sueños, 2013), 56.

Al retomar el término de gramáticas, no se pretende dar continuidad a una discusión que, desde los años 60 o 70 ha derivado en varias dificultades. Tratar de extender la búsqueda de una especificidad del cine como lenguaje que se logre contener en fórmulas o mecanismos que puedan exponer la “correcta” aplicación del montaje audiovisual, ya sea orgánico o dialéctico (en términos deleuzianos), en momentos determinados de constitución estilística, expresiva o discursiva, no es algo que nos ocupe en esta disertación.

Por lo anterior, intentar dar seguimiento a los modos específicos de los constructos en el lenguaje audiovisual, desde un análisis semiológico riguroso, derivado de los estudios del comportamiento del lenguaje escrito, por ejemplo, como sistema estructural de signos intersubjetivos con relación al interior de un conjunto¹⁷⁰, y tratar de aplicar tal distinción a un lenguaje de signos abiertos, como lo es el lenguaje audiovisual, resultaría un acercamiento un tanto infructuoso e inadecuado.

Por ello, sería impreciso emprender un análisis con respecto a los constructos audiovisuales a partir de una comparativa con lenguajes cuyos movimientos y comportamientos de los signos poseen mayor autorreferencialidad, ya que están alejados de los movimientos y estructuras de los ensamblajes cinematográficos, en los cuales los intersticios entre los signos son mayores, dadas las condiciones de independencia de las imágenes. Pero, entonces, ¿por qué retomar el término de gramáticas? ¿Qué es lo que interesa plantear con la traslación de un concepto por mucho tiempo utilizado y que no ha funcionado desde su exactitud para localizar la lógica y especificidad de los constructos audiovisuales como lenguaje descifrible desde una base constitutiva?

¹⁷⁰ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general I* (México, D. F.: Siglo XXI editores, 1997), 25–78.

Para crear un acercamiento al término, es necesario repasar algunas de sus acepciones. Se conoce que una de las intenciones principales y determinantes de la rama gramatical en el lenguaje escrito es, de algún modo, el contacto con la certeza al interior de una estructura, ya que, al ubicar esta capacidad de exactitud en la construcción de sentido, emerge la veracidad desde la lógica de los movimientos y comportamientos de los signos.

Entre otros preceptos, la gramática es, también, un cimiento que soporta las posibilidades de un lenguaje conformado por signos escritos, los cuales, en su interrelación, constituyen un tipo de verdad que se sustenta, en parte, por la trama o determinación de otros sistemas, como el de la lógica.

En un análisis amplio sobre la gramática como ciencia, la gramaticalidad como pulsión y las corrientes poéticas contrarias a la fijación del lenguaje escrito que impone la gramaticalidad, emprendido por Derrida, se encuentra el seguimiento que hace el autor con relación a Pierce, la gramática y la certeza como una especie de numerología del pensamiento: “La ciencia de la semiótica tiene tres ramas. La primera es denominada por Duns Scoto *grammatica speculativa*. Nosotros podremos llamarla gramática pura. La misma tiene por tarea determinar aquello que debe ser verdadero del representamen utilizado por todo espíritu científico para que pueda expresar algún sentido (*any meaning*)”.¹⁷¹

¹⁷¹ En la búsqueda del objeto de la lengua escrita, la gramática aparece como una combinación de signos que estructura, da forma y sentido y que se interrelaciona, a su vez, con otros sistemas que contribuyen a la producción discursiva. En esta dirección, Derrida observa en Pierce las otras dos tramas constitutivas de la lengua, “la segunda es la lógica propiamente dicha. Es la ciencia de aquello que es casi necesariamente verdadero del representamen de toda inteligencia científica para que ella pueda tener un objeto cualquiera, vale decir ser verdadera. En otros términos, la lógica propiamente dicha es la ciencia formal de las condiciones de la verdad de la representación. A la tercera rama la denominaría, imitando la manera de Kant cuando restaura viejas asociaciones de palabras instituyendo una nomenclatura para las concepciones nuevas, retórica pura. La misma tiene por objeto determinar las leyes según las cuales, en toda inteligencia científica, un signo da nacimiento a otro signo y, más especialmente, según las cuales un pensamiento engendra otro”. En Jaques Derrida, *De la Gramatología*, Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti (México: Siglo XXI editores, 1986), 78.

En una revisión de Teresa de Lauretis, la autora insta a no apoyarse a la estructuración de los signos icónicos y la producción de significados del cine en una gramaticalización que se inclina, invariablemente, a una “formalización lógico-matemática” de los mecanismos discursivos.¹⁷² Al desplazar una vez más la idea de gramáticas al cine, probablemente ya se habrá intuido que replantear la revisión del concepto es parte de una provocación, si tomamos en cuenta que, en la base del lenguaje cinematográfico, el montaje, desde el cual se elaboran constructos desde una plataforma (lenguaje), el mismo no posee la rigidez y formalidad de las tendencias de uniformidad de la mayoría de las estructuras correspondientes de la lengua escrita (textos narrativos o de investigación, por ejemplo). Por ende, sería una contradicción desmenuzar tales constructos dentro de la idea de gramáticas.

Con relación a tal contradicción, Sánchez-Biosca es concluyente, “las ‘gramáticas del montaje’ se han convertido con el paso de los años en ley corriente de una pretendida lengua ni siquiera planteada mediante rigurosos términos lingüísticos”.¹⁷³ Al tomar en cuenta esta imposibilidad clasificatoria y estructural en el lenguaje audiovisual, y al pensarlo dentro de sus propias formas para constituir significado, transmitir pensamiento y, por lo tanto, constituir conocimiento, es espinoso plantear hablar, nuevamente, de gramáticas si percibimos que, al aludir a una gramática específica, hacemos referencia a todo un sistema, una combinación o interpretación de signos al interior de una estructura en la cual tales signos son interdependientes.

¹⁷² Teresa de Lauretis, *Alicia ya no*, 76.

¹⁷³ Sánchez-Biosca, *Teoría del Montaje*, 13.

Al contrario de la interdependencia estructural, en el cine podemos distinguir la independencia de los signos, y una sola imagen puede funcionar como un todo comunicativo y expresivo. Entonces, en seguimiento a lo que Teresa de Lauretis analizara, ¿cuál es la medida y el alcance de los signos cinemáticos y auditivos y, en específico, de los constructos discursivos?, ¿en dónde comienza y en dónde termina la mediación, la sujeción sistemática y el emplazamiento de los mismos?

Ya en los amplios estudios realizados, principalmente, por Jean Mitry y Christian Metz, Mitry distingue que las significaciones en el cine son esencialmente relacionales. Y, aunque el autor sugiere que existe una correspondencia entre cada uno de los elementos del constructo audiovisual (entre imagen e imagen, plano y plano, secuencia y secuencia), en realidad tal relación no se encuentra bajo el control de unas reglas determinadas, ya que es la lógica del relato la que fundamenta su estructuración.

En el cine, contrariamente al lenguaje escrito, el significante solo existe en relación con el significado. Este significado existe gracias a una cierta lógica interna, sin la necesidad de que se cumpla una función semántica. Estas reconsideraciones, que Mitry lleva a cabo en 1965, intentan resquebrajar la estructura que hasta el momento Christian Metz había construido con sus valiosos estudios:

No podía haber gramática de la película por la razón de que toda gramática se funda sobre la fijeza, la unidad y la convencionalidad de los signos [...] Al no tratarse de signos convencionalizados, el cine no supone ninguna regla a priori que sea de orden gramatical... Por esto yo soy escéptico acerca de una eventual sintaxis del cine que Christian Metz parece desear y que, dice, está por hacer, y no podrá serlo más que sobre las bases sintácticas y no morfológicas. [...] Al ser apartada del juego la

esencia de signos propiamente dichos, si toda sintaxis es sintagmática (según Saussure), no me parece posible regir con algún rigor estructuras que se rigen por sí mismas en razón de su contenido y que solo se justifican por el sentido — infinitamente variable— que dan a las cosas que expresan.¹⁷⁴

Para Mitry, el error más común en el que cayeron distintos semiólogos y artistas, como Eco, Garrón, Pasolini, entre otros, fue el de partir de modelos lingüísticos para analizar el lenguaje audiovisual. Además, para esto, tomaron como base una analogía entre ambos lenguajes, que contemplaba las diferentes funciones, en lugar de partir de un análisis de las unidades mínimas del mensaje o los discursos cinematográficos dentro de su especificidad e, incluso, de examinar su funcionamiento, al barrer con toda idea previa de gramáticas o tipos de sintaxis.

No obstante, a la par de esta distinción de “adecuación” y “maleabilidad” del signo audiovisual también se manifiesta una propensión a la fijación y contención del mismo como una tendencia a una normativa y una gramaticalidad. Aunque también se puede localizar en la articulación de los signos audiovisuales la desaprensión de ciertos significados para adoptar otros significados en el contexto, e inclusive, generar otros contextos de referencia. De este modo, en el ejercicio fílmico *¿Y su mamá qué hace?* de Eulalia Carrizosa y del Colectivo Cine-Mujer, observamos que es practicable “virar”, “voltear” y “urdir” los estereotipos sujetos y los signos audiovisuales sustentados en las sugerentes gramáticas para tensionarlos, romperlos y diferenciarlos. A través de esta realización del Colectivo se

¹⁷⁴ Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio, Cine y lenguaje*, trad. Mar Linares García (Madrid: Akal, 1990), 17.

enuncia que es posible emplear la misma fijación cultural de los signos para cuestionarlos y romper con el afianzamiento.

4 Montaje, gramáticas y prácticas del derrumbe

El movimiento de video indígena nace de esa necesidad de reconocerse.

Marta Rodríguez

Ubicar un modo de gramaticalidad en los registros audiovisuales tiene que ver con el cuestionamiento sobre las tecnologías que registran, reproducen, median, representan y consolidan las normatividades en un mundo global. Según nuestra propuesta de análisis, el afianzamiento y manejo de los estereotipos de género no son las únicas formas mediáticas y de intervención que se pueden reconocer como rasgos de una gramática audiovisual, también, en determinadas ocasiones, la organicidad, la repetición de ciertas “fórmulas” generadas desde el montaje y el afianzamiento de las narrativas lineales, alcanzan a involucrar otro tipo de sujeción relacionada con la ausencia de una dialéctica de las temáticas abordadas en los filmes, aunada al mantenimiento de una retórica ajena a los cuerpos, los sentidos y los afectos registrados o representados.

Desde Latinoamérica, muchas de las estrategias de reestructuración y desmenuzamiento de las representaciones audiovisuales de dominación ideológica, y que han sido generadas con la intención de romper con los indicios de la mirada colonizadora, sustancialmente suelen transcribirse en constructos que rasgan los convencionalismos y los caracteres polarizados de los géneros cinematográficos.

En las realizaciones audiovisuales, la gramaticalidad puede reconocerse en la reiteración de modelos, fórmulas narrativas, perspectivas de privilegio, narratividades descontextualizadas y distanciadas afectivamente con los protagonistas, la prelación,

antelación y sujeción de los imaginarios y simbologías, la representación de esencialismos culturales y la predisposición de adentrarse a los espacios personales sin matizar, participar, compenetrarse con los conflictos, es decir, sin contemplar la multiplicidad de las causas de las problemáticas de los micro-espacios.

Es por ello que las realizadoras, los realizadores y los colectivos latinoamericanos que sobreviven a la larga lista de manifiestos activistas de los años 60 y 70, han accionado, además de la constitución de exploraciones propias, desde una reinterpretación, translocación, traslación y cuestionamiento de la gramaticalidad. Han planteado una relectura subversiva de la misma, a través de los saltos y dislocaciones del medio del video, la apropiación narrativa y la indagación de los mismos constructos, en exigencia o en camino hacia una mayor libertad enunciativa. Además, han ido recobrando los elementos afectivos de las ya cimentadas narrativas cinematográficas, volcándose a la búsqueda de la autorrepresentación y la representación de los propios afectos, ritmos, sonidos, espacios y cuerpos.

Por otro lado, las tecnologías de representación audiovisual en Latinoamérica han dado seguimiento y continuidad, desde los años 60, a las transformaciones y las propuestas de los colectivos y organizaciones en la lucha por la autodeterminación de los pueblos y el reconocimiento de sus derechos. Los movimientos indígenas en defensa de los territorios, la lucha por la tierra y los recursos naturales, así como las diversas resistencias frente a las violencias sistemáticas y de segregación, son tan solo algunas de las respuestas colectivas que se mantienen presentes, a pesar de la represión automática por parte de los organismos gubernamentales y privados.

Tan solo al mencionar algunos ejemplos de los movimientos más reflexivos contrahegemónicos y las acciones de los colectivos latinoamericanos de los últimos años (80, 90 a la primera década del presente siglo), en muchos casos impulsados desde los feminismos, se observa que los pueblos y comunidades en reclamo y recuperación a sus territorios de autonomía han ido entretejiendo y enarbolando estrategias “otras” de autorrepresentación, reconocimiento y autogestión social y económica.

La campaña continental de los 500 años de Resistencia Indígena, Negra y Popular; la insurrección zapatista en México; las protestas encabezadas por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador -CONAIE-, las movilizaciones por la paz (muchas de ellas organizadas por colectivos y organizaciones de mujeres) y el reposicionamiento de la Organización Nacional Indígena de Colombia; el proceso de reconstrucción comunitaria después de la guerra en Guatemala; las luchas por la tierra en Brasil; la defensa de los territorios y los recursos naturales por parte de los pueblos indígenas en Bolivia, Chile, Ecuador, Colombia, Argentina, Venezuela, Centroamérica; así como la emergencia del movimiento negro desde los ochenta en Brasil, expandido durante los noventa en todo el subcontinente.¹⁷⁵

Por lo anterior, y desde el recorrido de las revueltas estilísticas y de la recuperación de espacios de las representaciones, las obras que apuntalan los años entre 1986 a 2012

¹⁷⁵ En la edición de Yuderkys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa (Argentina, Colombia, México), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, el proyecto editorial se enfoca en el análisis de “desplazamientos político-epistémicos” de los feminismos eurocentrados. Las compiladoras se enfocan en la recopilación de experiencias, pensamientos, manifiestos, testimonios y diálogos de las feministas del sur, “por mencionar solo algunos casos, estremecieron las estructuras y lógicas eurocentradas de las propias naciones latinoamericanas, a la vez que abrieron la posibilidad de pensar el mundo desde las (cosmo) visiones de los pueblos no occidentales del Abya Yala”. En Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz eds., *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (Cauca, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2014), 20–21.

traman una selección sobre el montaje latinoamericano que no es parte del azar. Podríamos enunciar que el año de 1986 encarna obras del derrumbe y del desmembramiento. Es una fecha coincidente de transformaciones, búsquedas y retornos. Mientras en la Habana se planteaban giros precisos rumbo a la difusión y enseñanza de las cinematografías latinoamericanas, en Santiago de Chile, Pedro Lemebel presentaba su *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)* en un acto político del Partido Comunista.

En 1985, el Comité de Cineastas de América Latina decidió establecer en La Habana la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, dado el surgimiento de nuevas cinematografías y jóvenes realizadores, que conservaban el espíritu identitario del Nuevo Cine. Su objetivo era contribuir a las cinematografías de los países latinoamericanos, en particular de aquellos sin infraestructura de producción. Para cumplir con la promoción de nuevos cineastas, la Fundación creó en 1986 la Escuela Internacional de Cine y Televisión.¹⁷⁶

En ese mismo año, una de las artistas pioneras del videoarte en México, Pola Weiss (México, 1947-1990), con la obra *Mi corazón*, perfila uno de los sondeos más personales de fractura y de evidencia hacia el despojo y la sutura posibles. Rita Eder nombra su lugar de declaración del cuerpo como un espacio “sin restricciones”¹⁷⁷:

¹⁷⁶ Nuevo Cine Latinoamericano Cine, En Caribe Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe, consultado en Noviembre 7, 2016, <http://www.encaribe.org/es/article/nuevo-cine-latinoamericano/909>.

¹⁷⁷ Rita Eder, “El cuerpo y el espejo: ansiedades en la autopresentación”, Museo de Mujeres Mexicanas. En Puntos Ciegos/ Blind Spots, SITAC VIII (memorias del Simposio internacional de Teoría sobre arte contemporáneo), Patronato de Arte Contemporáneo A. C. (PAC), 2011, 52–64, consultado en Noviembre 22, 2014, <http://www.museodemujeres.com/en/library/24-el-cuerpo-y-el-espejo-ansiedades-en-la-autopresentacion>.

En *Mi corazón* todo empieza con los movimientos de la boca y una gota de sangre se escurre como señal de procreación y esterilidad y el latido de la ciudad que se derrumba, referencia al cuerpo político personificado en la ruina del temblor de 1985 de intensidad 8.1, y la imagen ausente o la incapacidad ética desde el sitio del poder para reaccionar.

Un filme en el que los fragmentos y la “autopresentación”, como infiere Eder, son el testimonio de la desestabilización de los tiempos. Unión y desmembramiento, tecnologías y cuerpo, prácticas del derrumbe y confirmación del cuerpo, “la voz y el lugar, el ojo y el corazón, la ciudad como cuerpo, el cuerpo como autoconocimiento, la cámara como espejo”.



Weiss, *Mi Co-Ra-Zón*, (México, 1986), 11 min.

Desde estos sondeos que se muestran cóncavos del montaje, el interior y el exterior de cada forma y de cada cuerpo, se presentan en una serie de espacios interrelacionales y yuxtapuestos que arremeten en contradicciones, movilizándolo y emulando los medios masivos de comunicación frente a la incomunicación imperante, “el uso antitecnológico del video que construye sobre la observancia de los errores técnicos en la imagen televisiva: el temblor o vibración de la doble silueta momentos antes de la fuga de la señal y sus efectos en una narrativa fragmentada”.¹⁷⁸

En fechas cercanas, otra realizadora mexicana participante del colectivo universitario Cine-Mujer, Mari Carmen de Lara (México, 1957), en su filme *No les pedimos un viaje a la luna*, recorre con su cámara los efectos de las injusticias perpetradas a las mujeres trabajadoras durante décadas, inequidades que quedan descalzas entre los escombros, la desolación de la ciudad y el derrumbe de las máscaras de las instituciones con el terremoto de 1985.

Por su parte, la realizadora mexicana Sarah Minter (México, 1953), en el tránsito de 1985-1987, condensa en su filme *Nadie es inocente* una autoexploración¹⁷⁹ al borde del vacío, es decir, la realizadora aborda una declaración y confirmación de los cuerpos diversos y dignos en medio de la encrucijada de los tiempos de una ciudad que crecía entre ruinas, disconformidades, injusticias, cambios y aperturas a los mercados internacionales. *Nadie es*

¹⁷⁸ Eder, Rita, “El cuerpo y el espejo”, 2011.

¹⁷⁹ Minter, en entrevista para su última exposición *Ojo en Rotación*, expresa la relación directa entre la expresión de su propia subjetividad y una reconstrucción compartida al entrar en contacto con las individualidades del colectivo, “mi subjetividad obviamente aparece siempre, trabajo con la intimidad de los personajes, desde la cotidianidad, y suelo hacerlo poniendo a alguien frente a la cámara y no colocándome yo como sujeto expuesto en su día a día” en *Catálogo de la exposición Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015* (México, D.F.: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 38.

*inocente*¹⁸⁰ representa, en cierto sentido, un pleno reconocimiento de los otros desde el adentro, el marcado lugar personal.



Fotogramas de: *Nadie es inocente* (Dir. Sarah Minter, México, 1987), 58 min.

Nadie es inocente, como referimos en el primer capítulo, es un alarido del colectivo, voces de la marginación que se unen para ser escuchadas. En cada secuencia, en cada toma,

¹⁸⁰ En el catálogo de otra exposición representativa de las fracturas y giros de las representaciones de principio de siglo, se hace un recuento de las historias de jóvenes marginados, relatos y vivencias de restitución políticas de los grupos subyugados: “A mediados de la década de los ochenta varios cineastas se interesaron por mostrar en sus películas la vida las nuevas tribus que emergían de la crisis social y urbana. Así, la película de Paul Leduc *¿Cómo ves?* (1985), con guion del propio Leduc y de José Joaquín Blanco, mostraba una nueva cultura urbana en la que se mezclaba la presencia de las bandas (...) Cuatro películas independientes (*Sábado de mierda*, 1985-1987, de Gregorio Rocha; *Nadie es inocente*, 1987, y *Alma punk*, 1991, de Sarah Minter, y *La neta... no hay futuro*, 1987, de Andrea Gentile) se ocuparon de retratar la vida de las bandas punks en Ciudad Nezahualcóyotl (...) Susana Quirós e Inés Morales realizaron el documental *Gritos poéticos de la urbe* (1989) y en *Gancho al hígado* (1982), Luis Lupone y Rafael Rebolgar siguieron con una cámara de súper 8 la campaña para diputado del boxeador Rubén “El Púas” Olivares en la colonia Bondojito. Este nuevo género de reportaje urbano, culmina en *Tengo una duda* (1984) de Luis Lupone, que documentaba la vida cotidiana de una muchacha de Contreras, incapaz de cumplir sus sueños”. En Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc, eds. *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1997, 266.

existe un constante acercamiento a los ojos de los personajes. La cámara de Minter se ubica al mismo nivel de los personajes, a la misma altura de representación, lo cual adecua una compenetración y entendimiento entre iguales, “es una gran parte de esta vida que graba nuestras almas, los testimonios son más que una línea unida con el mundo que siempre nos desconoció, pero que ahora, con el paso del tiempo, reconoce la capacidad de nosotros mismos contra todas las adversidades”.¹⁸¹

La incisión de las gramáticas, el desprendimiento del dogma y la desestabilización de los monolitos recaen en el ejercicio del medio emergente, el sondeo de las posibilidades del video y el registro de los cuerpos menguados, las voces discriminadas, jamás escuchadas de los jóvenes punk y de los territorios de la diáspora. La estética “imperfecta” de los nuevos cines latinoamericanos resuena en un eco que vuelve y abraza las prácticas autobiográficas.

El video funge como el filtro con que la artista aspira a reflexionar, y hacer reflexionar, sobre la experiencia; el método por el que se produce un testimonio acerca de la prodigiosa mezcla de energía y fragilidad que exuda nuestro paso como cuerpos y sensaciones; su forma de establecer una localización geográfica, política e histórica para con sus contemporáneos: un instrumento que lo mismo aproxima y crea distancia, narra y deshace el relato, integra lo visto a lo pensado o establece, por medio de la repetición, la lentitud o la distorsión; un prodigioso diferencial.¹⁸²

¹⁸¹ Hernández, Pablo, “El podrido”, (Testimonio) Ciudad Neza, diciembre del 2014, “Nadie es Inocente ¿A poco no?” en *Catálogo de la exposición Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015* (México, D.F.: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 52.

¹⁸² Medina, Cuauhtemoc, “El video como existencia” en *Catálogo de la exposición Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015* (México, D.F.: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 9.

En seguimiento a la transgresión de las gramáticas desde las poéticas del video, Clemente Padín, en el año de 1989, realizó *Memorial América Latina*, documental/instalación/performance y acción poética en la cual las sombras de los cuerpos, las ausencias incontables de los desaparecidos, de los cuerpos violentados, de las siluetas de los ausentes, llenan e indican el camino hacia el cementerio. En una acción colectiva, que implica la quema de cruces y la toma de banderas, se condensa la segmentación, la restitución de las historias de los cruentos pasados y la intrusión de las violencias en el presente. Los cuerpos violentados no encuentran lugar de descanso, se encuentran en los intersticios de las historias no narradas, borradas y no localizadas en las historias oficiales.¹⁸³

¹⁸³ La acción se realizó dentro del programa de "Acciones" en 1989, en Yellow Spring, Filadelfia USA. Evento convocado por Guillermo Gómez-Peña y un grupo de artistas y pensadores. Memorial América Latina es un acto de memoria, de dignificación de los desaparecidos y los ausentes que perdieron su vida en la lucha por la justicia y la exigencia de los derechos latinoamericanos. En la acción, el silencio dio pie al fuego. En el portal del cementerio se aprecia la frase: "no están muertos, duermen y sueñan con la libertad". Clemente Padín. /Participantes: Coco Fusco, Jeanette Ingberman, Papo Colo, Danny Torres, Julia López, Yolanda López, Guillermo Gómez-Peña, Felipe Ehrenberg, Guadalupe García, Vinicio González, Cesar Espinosa y Craig Little. "Catálogo publicado por el Banco Central del Uruguay para conmemorar la Decimoprimer Edición del Premio Figari", Edición amparada en el decreto 218/996 (comisión del Papel), Montevideo, 2006.



Clemente Padín, *Memorial América Latina*. Documental/instalación/performance y acción poética. (Yellow Spring, Filadelfia USA, 1989).

En la urgencia por alzar los monumentos de los cuerpos de los y las sin nombre, Padín sustenta su denuncia en la relevancia imprescindible de crear estrategias contra el olvido y en “la necesidad (latinoamericana) de concebir nuestras propias imágenes”.¹⁸⁴ Graciela Sapriza, con relación a la dictadura militar uruguaya (1973-1985), sostiene que, frente a los mecanismos y la maquinaria del Estado y las instituciones moduladas y moldeadas al compás de las economías globales, es preciso aprender a trabajar con la

¹⁸⁴ Las estrategias emprendidas por artistas como Padín oscilaron entre prácticas y acciones de ámbitos muy distintos, pero que pudieran ofrecer las herramientas efectivas para expresar la inconformidad y para romper con el silencio, en palabras de Aguerre, “por la vida y por la paz es una realización basada en una performance llevada a cabo en dos lugares diferentes: en el callejón de la Biblioteca Nacional y en Arte en la lona, en el Palermo Boxing Club. Padín golpea con una cachiporra policial un maniquí hasta deshacerlo, contando golpe a golpe hasta llegar al número de desaparecidos en Uruguay. A su vez, dibuja la silueta humana en papel, que luego corta en varios pedazos y reparte entre el público asistente”. Aguerre, Enrique, “La condición vídeo 2.0 (25 años de videoarte en el Uruguay)”, 5, en *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Laura Baigorri ed. (Brumaria n.10, AECID, Madrid, 2008), <http://www.videoarte.org>.

reintegración de los segmentos, lo que la autora define como “nuevas estructuras interpretativas” que puedan hacer reaparecer lo que ha sido borrado.

La memoria es más de lo que se ha producido hasta ahora; las políticas de la amnesia hacen necesario reintegrar fragmentos del pasado en una nueva estructura interpretativa, haciendo que el pasado diga lo que no era conocido anteriormente/revele lo desconocido/ o lo que fue silenciado, produciendo reconceptualizaciones de lo sucedido de tal forma que permitan rescatar y registrar las omisiones que hasta ahora toleramos.¹⁸⁵

De esta forma, la noción y la acción de fragmentación dentro de los constructos audiovisuales adquiere el valor de disturbio y de actualización de las presencias que los contradiscursos latinoamericanos apremiaron nutrir. Padín identifica en las historias mutiladas de Latinoamérica destinos comunes de lucha, bifurcados en miles de respuestas, después de todo, los años 60 y 70 en Uruguay estuvieron escindidos por una crisis que se fue acrecentando, agravada por las violencias estructurales de la dictadura y el constante estado interno de tensión.

Las dificultades provienen de que, el golpe de Estado en Uruguay no es una interrupción abrupta de la legalidad, por actores que operan ‘desde afuera’ del sistema político-estatal-militar sino que es una resultante de dinámicas institucionales conflictivas que llevan, finalmente, a un golpe institucional, a que el

¹⁸⁵ Graciela Sapriza, “Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). Violencia / carcel / exilio”, *Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, vol. 11, (2009), consultado en Marzo 7, 2015, http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=18891.

propio presidente constitucional se convierta en dictador y a la configuración de un régimen totalitario de tipo cívico-militar¹⁸⁶

En los mismos años, pero en otra zona de conflicto, desde un acercamiento de la cámara en un *zoom in*, observamos el rostro de una mujer que se mira a un espejo. La imagen, del rostro que se desfigura en los espejos de las mesas de acomodo y recorte de la producción de flores en Colombia, es un fotograma de la realización *Amor, mujeres y flores* (1984-1989) de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

El filme, un ejercicio documental sobre las inseguras, insalubres y pésimas condiciones laborales de las trabajadoras de la industria de las flores en Colombia que para los realizadores encarnó la vuelta a los espacios íntimos. Rodríguez y Silva participan, registran y entretienen la denuncia, al tiempo que voltean a ver los espacios y motivaciones personales de las mujeres trabajadoras.

En el filme, por lo tanto, los constructos se desplazan, a modo de manifiestos, de la lucha al registro de los afectos, y las emociones personales desembocan en una transversalidad de trazos discursivos de un cine militante y poético. Marta Rodríguez expresa el cambio de la articulación política, trascendiendo de un nivel personal a un nivel colectivo, “Flores es un poco eso mismo: la vida cotidiana de la mujer, sus relaciones con el esposo, con los hijos, la doble jornada... Sin discurso político, en un nivel muy humano”.¹⁸⁷

Rodríguez distingue, por un lado, la premura de reconducir los registros documentales a otros modos de identificación y de relación participativa y,

¹⁸⁶ Sapriza, “Memorias de mujeres”, 2009.

¹⁸⁷ Andrés Gómez Santiago, “Nos robaron la tierra, pero no nos van a robar el aire”, Entrevista a Marta Rodríguez (V), en *Revista Kinetoscopio*, vol. 7, no. 40, 1996 [sin especificar mes], 90--99, consultado en Marzo 20, 2015, <http://maderasalvaje.blogspot.mx/2013/04/entrevista-marta-rodriguez-v.html>.

fundamentalmente, con la llegada del video, de aminorar aún más las distancias entre participantes de los hechos y los tiempos para accionar los dispositivos. Durante la recopilación de testimonios de *Amor, mujeres y flores*, Marta Rodríguez vive la pérdida de su compañero mientras trabajaban en otras urgencias de registro. Silva le escribe a su compañera y le señala que es momento de recuperar la memoria por otros caminos.

La época del cine se acaba... Lo último que editamos en cine es *Nacer de nuevo*, con una moviola donada por la televisión holandesa... *Nacer de nuevo* es muy importante: la izquierda empieza a hacer crisis, el discurso político de los años 60 y 70 se está acabando... Esta crisis se refleja en el lenguaje del cine y, cuando Jorge está en Francia filmando una parte de Flores, me escribe: 'Marta, el discurso político se acabó, hay que buscar la poesía'.¹⁸⁸



Marta Rodríguez y Jorge Silva, *Amor, mujeres y flores* (Colombia, 1984-1989), 52 min.

¹⁸⁸ Andrés Gómez Santiago, "Nos robaron la tierra".

Realizadoras y realizadores de los nuevos cines latinoamericanos de los años 60 y 70 dispusieron un trayecto de disturbio de la gramaticalidad. El desmontaje de las posibles, contables, fijas, pasivas, arraigadas y, de alguna forma, definidas gramáticas del cine, había ido sufriendo, gradualmente desde estos años, escisiones y revires en las construcciones con perspectivas ajenas y las narrativas unilaterales.

Para migrantes, indígenas, mujeres trabajadoras, campesinos, campesinas y estudiantes, resultó sumamente valioso y decisivo contar con la posibilidad de emplear los medios de registro audiovisuales portátiles, no únicamente para visibilizar las voces acalladas en los ejercicios de restitución discursiva y desde otros espacios de enunciación, sino, principalmente, por la ineludible necesidad de recabar evidencias frente a las injusticias.

Yo creo que el video es para ellos una herramienta vital: si miramos el mundo de la electrónica y las comunicaciones, vemos que el indígena no puede estar atrás, porque yo decía en Nueva York: “La masacre de indígenas en los años sesenta la filmé yo, una mestiza, con Jorge Silva, un mestizo... Treinta años después la graban dos indígenas”. Ahí está la diferencia. Si ocurre una nueva agresión, allí estará un indígena que la testimonie.¹⁸⁹

De esta manera, desde los años 80, se moviliza una revisión de los constructos y un activismo poético que se desplazó desde el adentro y el afuera políticos, es decir, desde los afectos, los intimismos y luchas personales más cercanas, más sensibles, a las luchas

¹⁸⁹ Gómez, Santiago, “Nos robaron la tierra”.

colectivas más desgarradoras y unidas. Es por ello que, para las realizadoras, fue necesario reconectar las miradas de los registros, desde una participación más próxima y más activa, con la otredad, los cuerpos de las luchas, sus subjetividades y problemáticas específicas con la finalidad de restaurar y restituir los pasados fragmentados y sensibilizar para compartir los objetivos de las luchas colectivas latinoamericanas.

5 Las trampas del montaje orgánico

En el paso a 1986 y en el ejercicio de reivindicación mencionado con antelación, *No les pedimos un viaje a la luna* (México, 35 mm, 1985) de Maricarmen de Lara, podemos advertir, con un *zoom out* lento, cómo la cámara registra la fotografía de una mujer sonriente de un anuncio de belleza que, en una toma en continuidad, logra descubrir la completa destrucción de los edificios por el sismo. Hilos, ropas, telas, sierres y listones sobresalen entre los escombros entre los escombros, mientras una mujer camina y observa.



Maricarmen de Lara, Colectivo Cine-Mujer, *No les pedimos un viaje a la luna* (México, 1986), 58:06 min.

En el filme las imágenes del desastre están guiadas por las voces de las protagonistas. Mientras se observan distintas circunstancias frente al derrumbe, la *voz en off* de una de las protagonistas rememora:

Al inicio del sismo, mira, yo corría por las calles cerrando los ojos. Llorando, viendo todos los edificios que estaban caídos. Egoístamente pensé en nosotras las costureras nada más, porque toda una vida he sido costurera, yo no sé hacer otra cosa..., y no me llena de vergüenza no saber hacer nada, pero... solo sé hacer costura y máquina y nada más. Y al salir disparada del noventa y un taller, al llorar tras el frente de una máquina cuando me castigaban que me cambiaban de pegar botones para hacer ojal ese era un castigo para mí y a través de los años me sirvió mucho porque hoy sé manejar y sé trabajar 36 máquinas diferentes con todos sus aparatitos y todo eso.¹⁹⁰

Más allá del registro de una tragedia inevitable y repentina, ¿cómo vivieron el sismo las mujeres costureras, empleadas que solo conocían la subordinación y la precariedad? Al destruirse los espacios de trabajo tras el sismo de 1985, más de 800 talleres quedaron devastados y 40 mil costureras resultaron desempleadas. Las trabajadoras, al quedar desamparadas y sin una garantía efectiva por el trabajo realizado durante toda una vida, entre todas las carencias y la desesperación de las circunstancias, se reúnen y buscan constituir un sindicato.

Las mujeres del filme son representadas y se autorrepresentan como sujetos con derechos, cuya fortaleza descansa en su unión y en la justicia de sus demandas. El filme propicia la empatía del público con las protagonistas. Esto se debe en gran

¹⁹⁰ Extracto. *No les pedimos un viaje a la luna* (México, 35 mm, 1985).

medida al lazo de confianza que la cineasta logró entablar con las costureras y que se refleja en los testimonios que expresan ante su cámara.¹⁹¹

En estos registros claramente feministas, aunque hay una intención expresa documental, la cámara, por momentos, se acerca profusamente a los rostros, las manos y, primordialmente, a los gestos de las mujeres. La cámara se adentra a los espacios íntimos trazando narrativas. En otra obra de la misma realizadora mexicana, *No es por gusto* (1981), la cámara observa cómo la protagonista se desenvuelve en espacios no normados. Se diluyen los roles impuestos, la mujer, que ejerce la prostitución, retoma a los ojos del espectador el peso de su propia corporeidad y de sus emociones. Los problemas menos visibles de la protagonista se superponen.

En un análisis sobre la realizadora Maricarmen de Lara, Eli Bartra se cuestiona si “las películas de las mujeres ¿son diferentes? ¿Es diferente el lenguaje cinematográfico? ¿Es diferente la manera de trabajar?” Para la autora, a pesar de las profundas búsquedas y extenuantes relatos, aún no se ha logrado del todo distinguir esa “otra manera” de narrar, de mostrar las problemáticas de las mujeres a menos que no sea “poniéndolas en pantalla hablando”.

Se puede afirmar, entonces, que el trabajo de Maricarmen es femenino (con todas las contradicciones que esto implica), es para las mujeres (aunque no exclusivamente) y es eminentemente feminista, no solo porque se dedica a mostrar la problemática de las mujeres y de la inequidad entre los sexos, del sexismo, del machismo y hasta de

¹⁹¹ Orianna A Calderón Sandoval, “Intervenciones feministas en el cine documental. Conocimientos situados y (auto) representaciones de género en películas de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara” (Tesis de grado, Granada: 2013), 58.

la misoginia en sus formas más cruentas sino porque, por añadidura, intenta mostrar el empoderamiento de las mujeres y las posibilidades de subvertir el orden de las cosas. Y la obra de Maricarmen es quizá, ante todo, militante.¹⁹²

Al notar que la realizadora “intenta mostrar el empoderamiento de las mujeres”, Bartra localiza, en su propio análisis, la semilla de esa manera “otra” de narrar que no recae precisamente en el cuestionamiento de la existencia o no de una mirada femenina. Se trata de desarrollar estrategias de empoderamiento a partir de prácticas de autogestión feminista, las cuales ya habían sido dilucidadas por Mulvey y Johnston, señaladas por De Lauretis, y motivadas por Anzaldúa: empoderar la voz y emplear las tecnologías como medios de registro, abrir lugares de difusión y diálogo para mostrar lo que jamás se había mostrado, para hablar de lo que no se había hablado, fuera toda comodidad y predisposición discursiva, rompiendo con la organicidad no solo narrativa, sino también representativa, fuera de las trampas del montaje orgánico.

Como referimos anteriormente, en la taxonomía que Deleuze elabora sobre las imágenes y los signos, y sus múltiples inmersiones y resignificaciones, entre los flujos de movimiento y tiempo, se distingue una tendencia o modo particular que el montaje adopta a partir de una dimensión compositiva y de trascendencia emotiva identificada con la herencia de D. W. Griffith. Esta influencia es marcada por Deleuze como “montaje orgánico”, y se remonta a una disposición heterogénea de signos que actúa dentro de un conjunto, que en su multiplicidad respira al unísono. En palabras del autor, tal montaje es

¹⁹² Eli Bartra, "Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara", *Debate Feminista* 19, vol. 37 (Abril 2008), 167.

“una organización, un organismo, una gran unidad orgánica”¹⁹³, una entidad que palpita como un sistema biológico y que, a su vez, necesita cada uno de sus elementos para funcionar.

Este conjunto mantiene tensiones internas basadas en estímulos y respuestas dramáticas, en las figuras constantes del conflicto y la restauración del conflicto. En cada instante rítmico se confronta el peligro, la superación del obstáculo y el encuentro con un nuevo obstáculo. En esta línea de acción celular, nombrada por Deleuze como “espiral orgánica”, se pueden identificar varias culminaciones áureas, eventos climáticos sostenidos en la zona de la perfección no solo dramática, sino también visual.

Dentro de este refinamiento y acercamiento, las emociones involucradas están calculadas para ser efectivas. Las producciones audiovisuales que se reconocen comúnmente en esta figura son las realizaciones hegemónicas, es decir, las producciones genéricas o producidas dentro de sistemas institucionales (por ejemplo, la descendencia seriada de Hollywood). Estas arrojan tales características previsorias, compositivas, ritmos, modelos discursivos reiterativos y constitutivos que bien podrían ser erigidas desde una suerte de gramáticas cinematográficas, detectadas en síntomas preexistentes de construcción y constitución simbólicas y de sentido. Cerca de esta combinación y organización discursiva limitante, previsor y determinante, se desprende la noción de gramáticas desde la repetición más que de la definición de un dogma estructural.

Aunada a la labor reiterativa de las gramáticas, la inclinación a la experiencia totalizadora del registro tiende a generar una vivencia generalizada. Por otra parte, la producción y masificación de la exhibición cinematográfica y la propagación de pantallas

¹⁹³ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 51--54.

inscriben una repetición y proliferación de instantes, historias y de experiencias disímiles, comprendidas desde puntos de vista heterogéneos, no obstante, abordadas desde la misma perspectiva y construcción celular y desde el aspecto de insistencia depositado en la repetición sintomática.

Dichas narrativas, más que confrontar las distintas problemáticas, búsquedas, preocupaciones y visiones de la diversidad de los grupos sociales de espacios geopolíticamente situados, suministran un efecto contraproducente al fundar sistemas de verosimilitud inyectados de distintas distancias, la acción de la intervención y el peso de las miradas privilegiadas relacionadas a la acción sujeta de producción de pensamiento y toma de consciencia a través de la experiencia artística dirigida.

De esta manera, la experiencia que acaece al momento de una exhibición audiovisual tiene un carácter distinguido por múltiples intervenciones posibles desde el momento del registro, dentro de las cuales se puede situar, claramente, el montaje como una mediatización que contribuye a la producción de ideologías, identidades y modelos de comportamiento, sin ser únicamente una estructura de semiosis interna. Lev Kulechov, en su momento, ya hablaba de evidenciar las direcciones por las cuales el público está sometido, a través de “las posibilidades del montaje como materia de imposición de un sentido a las secuencias de imágenes”.¹⁹⁴

Un principio de mediación consiste, por ejemplo, en dar continuidad a un plano inexpresivo de un actor, intercalado por diversos escenarios (una mesa, un cadáver, una mujer desnuda, etc.) y comprobar que el primer plano del actor puede adoptar, en función

¹⁹⁴ Jaques Aumont et al., *Estética del cine Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1996), 233.

de la cercanía y la yuxtaposición con otras imágenes, expresividad, diversos valores e inflexiones. En este caso, tal intercalado direccional de signos se reconoce como el “efecto Kulechov”, el cual ejemplifica el ejercicio del poder del lenguaje sintagmático del cine; en tal sentido, también logra evidenciar la capacidad de dirigir y adecuar con el material fílmico las reacciones del espectador.

Por su parte, Eisenstein, en sus reflexiones, distingue la idea de “imposición” en relación con el trabajo propuesto con el montaje dialéctico. No obstante, la consciencia de articular los significados hacia una dirección específica, para complejizar la expresividad y el contenido, en función de actuar como un soporte de la trama, puede orientarse hacia la construcción de un espectador activo. Sobre esto, Pudovkin detalla en 1926:

Es preciso comprender que el montaje es un medio para constreñir deliberadamente los pensamientos y las asociaciones del espectador [...] Si el montaje está coordinado en función de una serie de acontecimientos escogidos con precisión, o de una línea conceptual, agitada o calmada, tendrá respectivamente un efecto excitante o calmante sobre el espectador.

Desde la psicología, Aumont señala los efectos de la construcción del discurso fílmico y la conexión emocional. Menciona que esta relación es una manera de tender una equivalencia “entre los acontecimientos fílmicos y las emociones elementales”, una especie de “cálculo analítico de las reacciones del espectador” y “la influencia ejercida sobre el espectador del filme”. Y más aún, se puede notar el peso de la influencia ejercida sobre el espectador cuando, además de elaborar una dirección emotiva, la narrativa sigue conservando el peso predominante. A pesar del trabajo de montaje dialéctico o simbólico, se

siguen conservando los recursos que impiden la salida a la mente o el respiro de la consciencia durante el tiempo de proyección. Con relación a esto, S. M. Eisenstein afirma en 1925:

El producto artístico [...] es ante todo un tractor que labra el psiquismo del espectador según una orientación de clase dada (...) Arranca fragmentos del medio ambiente, según un cálculo consciente y voluntario, preconcebido, para conquistar al espectador después de haber desencadenado sobre él estos fragmentos en una confrontación apropiada.¹⁹⁵

Desde un modo del *leitmotiv*¹⁹⁶ y la repetición de determinados constructos, estructuras secuenciales y fórmulas narrativas, se puede producir un estado de creencia ciega, es decir, una predisposición a transformar las imágenes cotidianas y absurdas del mercado de bienes y consumo en pro de la construcción de identidades. Por ejemplo, al interiorizar y transformar la vertiginosidad del montaje en el ritmo sorpresivo de las

¹⁹⁵ Aumont et al., *Estética del cine*, 234.

¹⁹⁶ El leitmotiv es un recurso que se basa en la repetición, en primera instancia, musical. Adorno lo ubica indisoluble al montaje y lo identifica no como una repetición idéntica, sino como una “elevación del acontecimiento” en Theodor W. Adorno, *El cine y la música*, trad. Fernando Montes (Madrid: Editorial Fundamentos, 1976), 18–19. El empleo del *leitmotiv* se ha simplificado en las construcciones generadas dentro de los modos genéricos de las industrias fílmicas. A este último modo de su manejo nos estamos refiriendo al hablar de un tipo de repetición que nos arroja a una “creencia ciega”. Sin embargo, es un recurso que también es empleado para la producción de significados subversivos, interrogantes o desmanteladores. Esto se puede observar en las producciones de artistas feministas de performance y de realizadoras de videoarte y cine que abordamos en este estudio, basta observar las obras de Kika Nicolela o Sharon Toribio. En este sentido, y como abordamos anteriormente en torno a la noción de repetición, Rían Lozano nos comparte observar la investigación de Carmen García Muriana sobre la artista de performance y activista feminista Esther Ferrer, quien, en palabras de la autora, encuentra en la repetición uno de sus elementos principales, junto a su lugar experiencial, los objetos cotidianos, los sonidos y silencios, etc., las armas que abren el poder político necesario para generar acciones y producir formas de oposición y resistencia. Ver Carmen García Murana, “Esther Ferrer: La re(acción) como leitmotiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad” (Tesis doctoral., Universidad Miguel Hernández, 2014).

experiencias cotidianas proyectadas en las redes y los medios de comunicación masivos, los actos de dominación y de violencia se tornan cotidianos.

Como consecuencia a la interiorización de tales montajes, se abren procedimientos para enturbiar, banalizar o extinguir el ritual y la experiencia. Con estos, la inmersión a la obra artística se completa sin vivirla realmente, entonces se aprecia una obra obstaculizada, desde el principio de autocrítica, pero fácilmente internalizada en sus principios significativos convencionales. Ciertamente, unas de las intencionalidades de la llamada “magia del cine” es la de coincidir la experiencia a través de la narratividad, y abrir un juego de desaparición y sustitución de los sujetos.

La imagen soñada, debilitada, empequeñecida, engrandecida, acercada, deformada, obsesiva, del mundo secreto al que nos retiramos tanto en la vigilia como en el sueño, esta vida más grande que la vida, donde duermen los crímenes y los heroísmos que no realizaremos jamás, donde se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros deseos más locos. (J. Poisson)¹⁹⁷

A pesar de los riesgos de encerrarse o quedarse atrapado en el drama, es pertinente distinguir en la cavilación sobre el montaje orgánico, sus encrucijadas y sus trampas, que filmes como los de Maricarmen de Lara del Colectivo Cine-Mujer (*No les pedimos un viaje a la luna* y *No es por gusto*), logran trastocar las ilusiones dramáticas ubicando las narrativas desde, y en relación, a los cuerpos reales. Esta vuelta intertextual a los cuerpos y, por ende,

¹⁹⁷ Tanto Morin como Aumont evocan la poderosa imagen del cine que J. Poisson expresara en la publicación “Les Cahiers du Mois” de 1925. Ver: J. Poisson, “Cinéma et psychanalyse”, *Cahiers du Mois*, no. 16-17, 176; Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales (Barcelona: Paidós, 2001), 75 y Aumont et al., *Estética del cine*, 243.

a las particularidades de cada mujer, es una de las políticas de autointrospección, propiciar participación y de compartir el lugar situado de mirar de los realismos.

6 Montaje de choque

El feminismo y el video ven a las mujeres como un complejo, digno autogestivo que producen sujetos. En el video de colaboración feminista, el medio (barato, disminuido, no profesional), el mensaje (mujer, como sujeto, necesita ser construido) y la ideología (lo personal es político; el proceso sobre el producto) alinean una práctica casi perfecta.¹⁹⁸

Alexandra Juhasz

Al ver las primeras imágenes del cortometraje de 1993, *Je vous salue, Sarajevo* de Jean-Luc Godard, se tiene la impresión de que se está frente al desarrollo de una historia con un tipo de montaje argumentativo. En el ejercicio fílmico se observa, toma tras otra, el plano medio de unos militares, sus rostros enjutos, sus manos conteniendo las armas cerca de sus cuerpos, una mano sosteniendo un cigarrillo, otra mano sosteniendo un arma, una pierna flexionada.

De pronto, de la continuidad de imágenes y cortes, y con la prolongación de la voz *en off*, se revela el porqué de las posturas y los gestos. Junto a ellos, se reparan cuerpos que están en el suelo, personas conmocionadas que se cubren el rostro con las manos mientras la bota de un militar está sobre ellos. Las tomas se repiten, pero ahora se conoce el sentido del relato. Un relato de violencia y control.

¹⁹⁸ “Video and feminism see women as complex, worthy selves—they produce subjects. In feminist collaborative video, the medium (inexpensive, dcbased, nonprofessional), the message (woman, as subject, needs to be constructed), and the ideology (the personal is the political; process over product) align into a near-perfect praxis”. Alexandra Juhasz, “No Woman is an Object”, *Camera Obscura*, 72.

La cámara se aleja y se puede mirar la escena completa: se observa una sola fotografía, en la cual, tres personas son violentadas, un militar patea a las personas mientras sostiene un cigarrillo y un arma. Dos militares caminan junto a ellos en actitud de vigilancia. En este ejercicio de montaje y de narrativa a partir de una sola imagen de violencia en Sarajevo, se pone el acento en el poder de la fragmentación y la articulación de las partes. El inicio podría ser parte de una historia de guerra y honor, como segmento de un imaginario alimentado por los nacionalismos de la maquinaria del Estado. Pero la historia es de dominación y de injusticias, y el ensamblaje lo moviliza y lo señala a partir de una acción estática.

Porque existe una regla y una excepción. La cultura es la regla y el arte es la excepción. Todos hablan la regla: cigarros, computadora, *t-shirt*, televisión, turismo, guerra. Nadie habla de la excepción. La excepción no se habla. [...] se vive y así se convierte en el arte de vivir: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. La regla es querer la muerte de la excepción.¹⁹⁹

Con relación a este ejercicio de montaje y apareamiento de Godard, en el mismo año, 1993, la artista venezolana Nela Ochoa (Caracas, 1953) realizó, lo que ella denomina, video escultura *Baños de sangre*²⁰⁰. El cortometraje es un registro que oscila entre la ficción y el performance. En un orden sucesivo de las secuencias, las imágenes que aparecen comienzan con la pantalla absorta en rojo. El cortometraje es un registro que oscila entre la ficción y el performance. En esta expresión los lenguajes se sitúan en conflicto, se ponen

¹⁹⁹ Jean-Luc Godard, "Je vous salue, Sarajevo" (Cortometraje, 1993. Fragmento).

²⁰⁰ Nela Ochoa, "Baños de sangre" (Video Escultura, Caracas: 1993, Colección Museo de Arte Contemporáneo Sofía), 5 min.

en confrontación y en diálogo, el cuerpo de la mujer se sitúa para disponer una denuncia sobre la fragilidad de los relatos y el cuerpo violentado. En el ejercicio filmico se muestran dos situaciones que, de forma paralela, van entramando un contrapunto de la violencia.

El rojo invade la pantalla. Se ve el ultrasonido de un feto humano. Corte A/un militar toma a una persona del cuello y la azota con el suelo, la comienza a golpear con su arma./Instrucciones para atender un parto: “Sujete el tubo exterior en los anillos estriados con los dedos pulgar y corazón”./Se observa con detalle un nacimiento en cámara lenta. Corte A/Hombres se defienden con piedras y la policía apunta sus armas de largo alcance. “Con los dedos de la otra mano, separe los pliegues de piel de la abertura vaginal”./Se observa el primer plano del rostro de un hombre herido de gravedad en la cabeza”.²⁰¹



Nela Ochoa, *Baños de sangre* (Video Escultura, Caracas, Colección Museo de Arte Contemporáneo Sofia, 1993), 5 min.

²⁰¹ Orden de las secuencias: Nela Ochoa, “*Baños de sangre*” (Caracas, 1993), 5 min.

“Cuando el tubo exterior esté dentro de su vagina y los dedos que sostienen el tubo aplicador toquen su cuerpo”./El médico toma al bebé de la cabeza y lo jala, se derrama el líquido amniótico. Corte A/Varios hombres golpean y acuchillan a un hombre tirado en el suelo. La cámara se acerca a la mano con el arma mientras hiere./“Mueva su dedo índice para liberar el cordón extractor.” El médico toma al bebé que llora. Corte A/Se ve la carretera, fuego y un herido./ “Lávese las manos”.²⁰²

Con el manejo de las secuencias paralelas, Ochoa muestra un cuerpo de mujer que es cosificado e insertado a un procedimiento riguroso, un mecanismo de control desde la higiene y la asepsia médica. Las instrucciones están fríamente calculadas, tanto el bebé como la madre deben corresponder a los lineamientos suscritos. El cuerpo de la madre es fragmentado y solo se pueden observar los órganos de la procreación como una maquinaria perfecta, un primer plano de la vagina y de las manos del médico que labora. Y en línea del montaje dialéctico soviético, empleando y trascendiendo la restitución y confrontación de emociones e ideogramas, ahondando en la expresividad del “efecto K” del montaje (el citado “efecto Kulechov”, premeditado por el realizador en los años 20), Ochoa confronta y genera, con una precisión mecánica, un montaje de choque entre las violencias obstétrica, aséptica y la violencia sistemática y policial, la cual, es operada, con procedimientos, por momentos similares y normalizados, sobre las personas.

A partir de los modos discursivos puntualizados, en disgregación de la gramaticalidad y, en apertura de una lectura extendida de las proposiciones de los contraccines, se reanuda la examinación del montaje desde la concavidad. Tomando en cuenta la

²⁰² Orden de las secuencias, Nela Ochoa, “*Baños de sangre*” (Caracas, 1993), 5 min.

yuxtaposición de contextos, encuadres y revires del montaje en las imágenes del filme de Ochoa, ¿en dónde inician y en dónde terminan los dispositivos de control del cuerpo?, ¿cuál es el lugar del espectador? Los efectos de la dramaturgia y el manejo iconográfico puntan a la enajenación de los cuerpos, los cuales, pierden toda autonomía frente a la guía sistemática de la violencia. *Baños de sangre* sostiene una revisión de las historias latinoamericanas de sujeción, la obra se puede observar, en la pieza original, en una pantalla que es, a su vez, la escultura de un torso de mujer. La presencia de la sangre forma parte de un procedimiento de nacimiento y un procedimiento de muerte.

Con este ejercicio, se ejemplifica, que los montajes cóncavos disponen de un tránsito heterogéneo de producción e interacción de los elementos del lenguaje audiovisual, con rasgos de los procesos de interacción e intervención tecnológica. Por ejemplo, en el filme de Ochoa hay una suerte de apropiación de imágenes documentales televisivas y una emulación de la mirada omnisciente, mediadora y pasiva de la televisión.

Estos constructos se desplazan entre una pulsión de quebrantar la imposibilidad, pasividad, estaticidad, y la mediación de las miradas y sus prótesis tecnológicas. A su vez, tienen el apremio de plasmar las circunstancias adversas de los contextos latinoamericanos y la relación de urgencia del registro desde la mirada situada/la mirada encarnada e interrelacional del performance con la subjetividad e inmediatez del medio videográfico o cine digital.

Los montajes cóncavos, por lo tanto, movilizan los espacios de denuncia.²⁰³ El apareamiento y la manifestación de los cuerpos violentados y su yuxtaposición con los

²⁰³ Patricia Torres San Martín revisa algunos de los filmes que han explorado y movilizan los espacios de denuncia desde perspectivas situadas: “En este territorio del documental se han reafirmado algunos de los posicionamientos de las directoras con respecto a temas cruciales tales como: la explotación de los indígenas, Andrea Tonacci, *Sierras de desorden* (Brasil, 2006); la impunidad en los crímenes de Estado, Lucía Murat, *Que*

cuerpos de violencia en territorios simultáneos mediante el montaje, con una narrativa o registro de choque, perturban la organicidad primaria de una historia en progresión y arroja al espectador fuera de un desarrollo continuo.

En cuanto a los contrapuntos discursivos del filme, para examinar los grados de disturbio producidos con el montaje, Deleuze repasa la categoría de “lo patético” para hablar del “desarrollo” y de las fracturas que atraviesa la composición orgánica en una narrativa dialéctica. De la organicidad, que implica una “génesis”, la respiración y exhalación continuada de un filme como un solo organismo, lo patético se revela como una profundidad del intervalo en la que los “instantes adquieren otra potencia”. El montaje orgánico conserva las problemáticas de la ilusión, la comodidad de los realismos, el espacio y la separación de las distancias. En el desmantelamiento del montaje dialéctico, lo patético es el instante que se emplea para encontrar otra dimensión enunciativa en imágenes contrarias.

bom te ver viva (Brasil, 1998), Carmen Guarini, *H.I.J.O.S, el alma en dos* (Argentina, 2002), Mariana Arruti, *Trelew* (Argentina, 2003), Albertina Carri, *Los Rubios* (Argentina, 2003), Luisa Riley, *Flor en Otomi* (México, 2011); los agravios a las mujeres y los feminicidios, Lourdes Portillo, *Señorita extraviada* (México USA, 2001), Alejandra Sánchez, *Ni una más* (México, 2001) y *Bajo Juárez la ciudad devorando a sus hijas* (México, 2006), Lucía Gaja, *Mi vida dentro* (México, 2007), Natalia Armienta, *Culpables de inocencia* (México, 2010), Luciana Burlankani, *Entre la luz y las sombras* (Brasil, 2009), Liliana Sulzbach, *La cárcel y la calle* (Brasil, 2004); y la recuperación de la memoria política, Flavia Castro, *Diario de una busca* (Brasil, 2010), Mari Carmen de Lara, *No les pedimos un viaje a la luna* (México, 1986), Christiane Burkhard, *Trazando Aleida* (México, 2008) y Mercedes Moncada, *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (México, 2012). En estos trabajos aparecen otras preocupaciones que buscan relacionar lo social y lo político, y en las que se hace presente un impulso autobiográfico”. En Patricia Torres San Martín, “Cineastas de América Latina, Desacatos de una práctica filmica”, *Cinema de Amerique Latine*, Toulouse, Francia, no. 22 (abril 2014), 32.

7 Montaje, cuerpos rotos y afectos

Fue entonces que nos preguntamos cómo y qué sentíamos ahora, después de dos mil años de opresión y ocho años de dictadura (que ha puesto lo suyo, sin contrapeso, a la sumisión y degradación de las mujeres chilenas). Nuestra respuesta entonces fue unánime: ¡tenemos furia! No la furia ciega del golpe tras golpe. Nuestra furia es conciencia, es mirar nuestra situación honestamente, buscarle sus causas, discutir sus efectos en la sociedad humana. Es hablar, romper el silencio de las mujeres y difundir lo que hablamos. Es escuchar y contar lo que escuchamos. Es pensar y dialogar entre nosotras para poder decir: “esto es lo que somos, y esto es lo que queremos ser.”²⁰⁴

Julieta Kirkwood

Aunque no es nuestra intención ahondar en las teorías de las pensadoras y activistas feministas y de los estudiosos que, desde múltiples áreas de investigación, como las Neurociencias, la Antropología o las Ciencias Sociales, han trabajado en torno al “giro emocional” y afectivo, entendemos que, desde mediados de los años 90, estas indagaciones resitúan y reconocen a las emociones en sus embates epistemológicos, discursivos y sus dimensiones políticas. Notamos, por mencionar a algunas autoras, las afrontas que Sarah Ahmed y Ann Cvetkovich emprendieran al advertir las relaciones entre las emociones y sus posibilidades frente a la (in)justicia y la participación de determinadas emociones para

²⁰⁴ Julieta Kirkwood, *Tejiendo rebeldías*, 30.

legitimar la violencia y las relaciones de subordinación con los otros, por ejemplo. Vuelcos que encuentran en el cuerpo otras dimensiones de constitución y restitución de sentido, y sobre los cuales, Helena López reuniera, “este cuerpo impredecible ya no es, ya no puede ser, o no sólo, un cuerpo discursivo”²⁰⁵ con la yuxtaposición de autoras como la misma Ahmed, Patricia Clough, Olga Sabido, Judith Butler, Kathleen Woodward y Peter Stearns, entre una larga lista.

Comprendemos que estas potencialidades se vienen observando anteriormente, también, desde el giro del cuerpo y las sumersiones del performance y otras interacciones comunicativas y expresivas. Por ello, no podemos dejar de notar que, para nuestro estudio de los montajes cóncavos que, tensionan puentes entre el cuerpo experiencial y un afuera o un exterior que precisa ser reconducido e interpelado y una articulación que precisa virar a ese interior, los contenidos que se hilan en estos trayectos sinuosos apuntan a la idea que narrar desde los propios cuerpos es tener consciencia del alcance y la participación de los afectos y las emociones en las realidades.

Para mostrar la complejidad de este tramado, Nadia Granados, *La Fulminante* (Bogotá, Colombia, 1978), con un trabajo agudo de edición en su ejercicio fílmico *Paz, paz, paz, paz...*, pone en confrontación y en diálogo las imágenes de su cuerpo desnudo, fotogramas y secuencias de la violencia política, policial, militar, religiosa, la violencia de la desigualdad y el control. Los acercamientos a su cuerpo son múltiples, su cuerpo, de pronto, es otro ser que se manifiesta y que sujeta su propio cuerpo.

²⁰⁵ Helena López, “Emociones, afectividad, feminismo”, en Sabido, Olga y García, Adriana eds. *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea* (México: UAM-A, 2014).

En la obra observamos la radicalización de los constructos y, por lo tanto, de la interpelación de las miradas con la utilización de un montaje dialéctico que sutura, en contrapunto, la violencia en unión a fragmentos que retuercen el deseo. El cuerpo desnudo de un personaje, interpretado por Nadia, confronta la especialización de las tecnologías de los *mass media* y las maquinarias del consumo y el deseo, en las cuales, el cuerpo de la mujer ha constituido, posiblemente, el motivo de objetificación de mayor incidencia.

Granados cuestiona los diferentes niveles de violencia, escudriña sus alcances y sus formas. El filme nos lleva a pensar en que todos los espacios son de guerra. El súbito final, en otra gama cromática que el resto del video, cierra con la mirada de una niña que toma agua de un río entre la violencia de la pobreza y de la presencia militar de un país extranjero. Una mirada insostenible que observa los rasgos del poder y que nos observa.

Nadia Granados “La Fulminante”, artista colombiana que se reapropia de la imagen de “latina sexy y ardiente” –que se vende asiduamente en el imaginario cultural contemporáneo (un remanente de la construcción de las mujeres racializadas durante la colonia)– y lo hace mestizo con un lenguaje político y erótico que emplea para hablarnos de temas como la disputa por la autogestión del cuerpo de las mujeres, el sistema de salud, la doble moral, el desplazamiento forzado y el poder en Colombia.²⁰⁶

²⁰⁶ Sayak Valencia Triana, “Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo”, *Universitas Humanística*, núm. 78, Bogotá, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, (Julio–Diciembre, 2014), 65–88, consultado en Febrero 15, 2015, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79131632004>.



Fotogramas de: *Paz, paz, paz, paz...*, (Nadia Granados, La Fulminante, Bogotá, Colombia).

En este ejercicio, los moldes del cuerpo, orientados por el montaje, están saturados de acercamientos de la cámara, de imágenes de primer plano que fundan cercanía, que instituyen e introducen afección, identificación y que pueden precipitar acciones refractarias, insurrectas o dóciles, la “imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro”.²⁰⁷

En el constructo de Granados, los montajes cóncavos, se observan en la perturbación desde el cuerpo y las variaciones referenciales. La labor que traslada lo íntimo al exterior busca obtener y confeccionar un prototipo de cuerpo muy cerca de la piel de las minorías, de las pequeñas historias, “las vidas concretas”. “Poner el cuerpo” no solo es un ejercicio de memoria y de restitución desde la propia carne, también es una disgregación de los mitos e historias actualizadas en los propios cuerpos.

²⁰⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*. Irene Agoff, trad. (Barcelona: Paidós, 1983), 131.

En la compilación de eventos del Siluetazo, por parte de Longoni y Bruzzone, en Argentina (1983), las acciones del Siluetazo parten del proyecto de memoria del artista polaco Skapski²⁰⁸, en el cual los cuerpos son cifras para dejar de serlo: “Cuatro millones, treinta mil: en ese rango las cantidades dejan de hablar de personas, de vidas concretas. Visualizar la cantidad –agobiante– de víctimas representándolas una por una”²⁰⁹.

“Poner el cuerpo”, disentir con el propio cuerpo, reclamar, increpar con circunstancias comunes, “ocupar el lugar de los ausentes”. Abrir, con las imágenes en movimiento, el contenedor de afectos y emociones de las experiencias únicas e individuales y, sumergir al cuerpo individual en la construcción/desmantelamiento de sus continuidades para confrontarlo en espacios homogéneos o adversos. Partir del cuerpo para invertir los discursos, demoler los silencios, los imaginarios y las iconografías imperantes. Abrir, con la fragmentación y con la unión de los segmentos, un surco entre la vigilancia y el control.

La acción de poner el cuerpo porta una ambigüedad intrínseca: ocupar el lugar del ausente es aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber desaparecido, correr esa incierta y siniestra suerte. A la vez, encarnarlo es devolverle una corporeidad –y una vida– siquiera efímera. El cuerpo del manifestante en lugar del desaparecido como soporte vivo de la elaboración de la silueta es el rasgo del Siluetazo que habilita aquellas lecturas que entienden la silueta como “una huella que respira. (...) ‘En cada silueta revivía un desaparecido’ (en palabras de Nora Cortiñas, Madre de Plaza de Mayo)”.²¹⁰

²⁰⁸ Cada día en Auschwitz (1978), Cartel realizado por el artista polaco Jerzy Skapski, reproducido en la revista El Correo de la UNESCO de octubre de 1978, disparador de la idea de los artistas visuales que crearon el procedimiento de El Siluetazo. En <http://www.archivosenuso.org/viewer/535>, consultado en Marzo 20, 2015.

²⁰⁹ Ana Longoni y Gustavo Bruzzone comps., *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008).

²¹⁰ Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*, 2008, 32.

8 Performance y políticas del montaje

El lugar del performance en el cine tiene que ver con el posicionamiento de un espacio de disturbio, en tensión y en relación contraria o yuxtapuesta entre la capacidad organizativa del montaje, las formas cinematográficas de mediación y los tratamientos realistas y documentalistas. Alexandra Juhasz propone observar a la “forma realista” como “cualquiera de las siempre cambiantes convenciones que indican al realizador y/o al espectador la presencia de una condición, una experiencia o un tema procedente del mundo real o basado en la experiencia real de una persona o un grupo de personas”.²¹¹

Los realismos se trasladan de los elementos descriptivos a los testimoniales y, de acuerdo con el manejo y comprensión de los lugares de enunciación, de los constructos y al entendimiento del lugar de la propia experiencia en interacción con los otros, dichos realismos no necesariamente tienen que reproducir los esencialismos, estereotipos, e inclusive, los complejos de los sistemas de dominación. De acuerdo con Juhasz, desde las experiencias feministas se tradujeron las identidades como proceso y se acotó “un realismo cinematográfico de la toma de consciencia”.²¹²

En medio de estos modos realistas de construcciones discursivas de conciencia, y de perturbaciones a la gramaticalidad, el performance irrumpe como una potente herramienta de interpelación y de intertextualidad semiótica, que posibilita, con el montaje como guía significativa, el acercamiento de las historias de lucha latinoamericanas y la introducción de estéticas “otras” de reconocimiento como prácticas políticas.

²¹¹ Alexandra Juhasz, “Dijeron que queríamos mostrar la realidad”, 144.

²¹² *Ibid.*, 155.

Para cuestionar los primeros presupuestos lógicos y señalar la complejidad de los lindes de los realismos y sus limitantes, 1) que las películas realistas en su intento de registrar o representar realidades, tienden a reproducir las opresiones y 2) que un registro con menor cantidad de mediaciones es más cercano a “lo real”, ya que, supuestamente, las cámaras captan la verdad, Juhasz explica, con base en las experiencias de sus estudiantes, que en sus acercamientos realistas se intenta trascender el texto para mejorar las mismas realidades de los protagonistas o participantes del registro.

Algunas de las claves, que identifica la autora, para una concepción y recepción participativas, se localizan en reconocer el poder mediador del aparato cinematográfico, desde el registro a la elaboración de los constructos. En este punto, el performance, que difiere de las repeticiones y reiteraciones idénticas, presentado, además, desde la “metonimia del yo”²¹³ (sea protagonista, voz o presencia), como introdujera Peggy Phelan, pone en duda, con el manejo e interacción del cuerpo, las imágenes afianzadas de las subjetividades que saturan las producciones cinematográficas.

El performance también cuestiona el peso de las miradas y las imposibilidades y limitaciones de la visión. El cuerpo habla, desde sus concavidades, matiza y degenera los sentidos ubicuos, al tiempo que sustituye los imaginarios por las inmediateces de la carne. Tanto para Juhasz como para Phelan, estas direcciones intersticiales son reconfiguraciones de las contraescrituras feministas, en las cuales, la movilidad, la reapropiación de espacios y la inflexión de otros lenguajes artísticos y expresiones culturales, trasponen al montaje, en

²¹³ Peggy Phelan. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En Diana Taylor y Marcela Fuentes eds. *Estudios avanzados de performance*, trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011), 103.

exigencia y seguimiento de la reposición de los cuerpos contenidos, acallados y subyugados, buscando una actualización constante en el tiempo presente.

Por otro lado, parte medular de la preocupación del afianzamiento de la gramaticalidad del montaje audiovisual, se detona dentro de la línea de reflexiones que Judith Butler desarrolló en correlación a las problemáticas de la performatividad del género y del sexo y su ratificación en los imaginarios colectivos desde la reapropiación y afianzamiento gradual de modelos, no únicamente a partir de la mera repetición de los actos normativos²¹⁴, sino como una suerte de autosujeción al poder, pero no dentro de una abstracción ciega.

La construcción no es un acto único ni un proceso causal iniciado por un sujeto y que culmina en una serie de efectos fijados. La construcción no solo se realiza en el tiempo, sino que es en sí misma un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas: en el curso de esta reiteración el sexo se produce y a la vez se desestabiliza.²¹⁵

²¹⁴ Butler explica lo que un acto encierra, arranca, arrastra, despoja y desencadena, además de encontrar la sujeción en la movilidad y en la contingencia, las remanencias de los actos a partir de la repetición de los mismos: “No se trata simplemente de construir la performatividad como una repetición de actos, como si los ‘actos’ permanecieran intactos e idénticos a sí mismos a medida que se los repite en el tiempo, entendiendo el tiempo como algo exterior a los ‘actos’ mismos. Por el contrario, un acto es en sí mismo una repetición, una sedimentación y un congelamiento del pasado que precisamente queda forcluido por su semejanza con el acto. En este sentido, un ‘acto’ es siempre una falla temporal de la memoria. En lo que sigue, empleo la noción lacaniana de que todo acto debe construirse como repetición, la repetición de lo que no puede ser recordado, lo irrecuperable y, por lo tanto, como el espectro temible de la desconstitución del sujeto. La noción derrideana de *iterabilidad*, formulada en respuesta a la teorización de los actos del habla de John Searle y J. L. Austin, también implica que todo acto es en sí mismo una recitación, la cita de una cadena previa de actos que están implícitos en un acto presente y que permanentemente le quitan a todo acto ‘presente’ su condición de ‘actualidad’”. En Judith Butler, *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, trad. Alcira Bixio (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002).

²¹⁵ Butler, *Cuerpos que importan*, 29.

Pese a que en el caso de los montajes y las gramáticas audiovisuales se maniobra sin el sentido claro de contingencia y con relación a una serie de construcciones intertextuales, en la base de un discurso que opera desde un lenguaje de signos abiertos, a diferencia de los actos de las complejas construcciones del género, precisamos resaltar en el término de gramáticas audiovisuales, la inflexibilidad de las fórmulas como conflicto de reiteración discursiva relacionado con unos códigos o tecnologías de mediación.

En el cine o en los medios de registro audiovisuales no hay manera de aislar totalmente el rasgo de reiteración inherente al medio de registro y dejar de entender esta como una propiedad inseparable del instante cinemático y sonoro. No obstante, sí se puede alterar y trastocar la reincidencia mediadora de los constructos a través del desarrollo y exposición de estrategias desde y con el cuerpo: la traducción de la memoria y los afectos, las contextualizaciones geopolíticas, la presentación y acciones de los cuerpos diversos y la participación y manifestación activa de la realizadora/realizador.

En la más cruda expresión de la corporeidad en el cine, con la presentación de los cuerpos del performance, y la introducción al registro narrativo de tiempos muy diferentes a los tiempos cinematográficos, el disturbio que encarna el cuerpo experiencial modifica los espacios de representación audiovisual y vivifica la recepción de manera continua hacia las propias prácticas.

Los recursos introductorios del cuerpo experiencial y del performance en los contracines, no necesariamente tienen que ser registros explícitos. El montaje permite un manejo amplio de las modulaciones que el cuerpo designa y revela. Para Ana Amado, en una

reflexión sobre un filme de Ana Poliak²¹⁶, en el cual las voces testimoniales están intrínsecamente unidas a los relatos autobiográficos y, al mismo tiempo, a las miradas participantes y militantes que trastornan los registros con marcados límites, “el testimonio comparte con la biografía y la autobiografía ese territorio fronterizo y móvil (...), el testimonio borrona las marcas de la ‘vida íntima’ y desliza el yo a la esfera pública: el ser privado se traviste entonces en ‘ser social.’”²¹⁷

Amado observa que en la cinta de Poliak, *¡Que vivan los crotos!*, la voz en *off* adopta un papel fundacional para la recreación de contextos espacio-temporales y encuentra en la sonoridad la manera de dismantelar las comodidades discursivas y de recuperar las identidades perdidas. No obstante, aunque en el filme, se distingue una desconexión con el cuerpo, esta separación intencional transcribe e interpreta las emociones de un momento determinado, como ella menciona, “El cuerpo actúa como soporte invisible de voces que se expresan en *off*, o desde el recuerdo en un *flashback*, y aún en el monólogo interior, ya que en este último caso, aun cuando voz y cuerpo sean representados simultáneamente, la voz lejos de ser una extensión del cuerpo, manifiesta su alineamiento interior”.²¹⁸

Dicha desconexión con el cuerpo reafirma su presencia activa y puede estar apoyada en los silencios como representación de los vacíos obligados, de las experiencias de las historias de vida violentadas y orilladas al exilio. En el cine, las voces superpuestas y el montaje de los sonidos introducen la descoordinación de los tiempos históricos, aunque con

²¹⁶ *¡Que vivan los crotos!*, Argentina, 1991. (Estrenada en 1995). Dirección: Ana Poliak Producción: Eduardo Safigueroa y Ana Bao. Guion: A. Poliak y Willi Behnisch. Fotografía: W. Behnisch. Música: Gabriel Senanes. Intérpretes: América "Bepo" Ghezzi, Pascual Vuoto y otros.

²¹⁷ Ana María Amado, “El testimonio, voces íntimas de la memoria social”, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado. (Buenos Aires: CAIA, Departamento de Artes Universidad de Buenos Aires, 1995).

²¹⁸ Amado, Ana María, “El testimonio”, 1995.

la traslación de los testimonios la realizadora consigue reintegrar a los personajes de la fluctuación, “la historia, restituida a los límites inestables de una ficción, compromete al espectador a suturar de manera incómoda los huecos narrativos de la trayectoria de una generación”.²¹⁹

El montaje en reciprocidad al performance, introduce y despliega los espacios incómodos al interior de las continuidades. La fragmentación y el encadentamiento introspectivo en los montajes cóncavos le arrebató la ligereza al desmembramiento de las historias de los desplazados. Desde la articulación del performance, el trabajo ficcional y los desmembramientos discursivos del montaje, se restablecen las historias desde una “posición intersticial, al margen”. Lugar circunscrito entre límites, que Marisa Belausteguigoitia describe para narrar y pensar los cuerpos fronterizos y en tránsito.

La Nueva Mestiza contiene tres elementos singulares. El primero consiste en ser producto de la migración y de la negociación entre identidades. Vive y se reproduce en la frontera como espacio de contacto y de integración. En dicha negociación prevalece lo transnacional, sobre lo nacional, las fronteras culturales, sexuales, sociales, lingüísticas frente a los centros monoculturales heterosexuales. Se refiere a una posición intersticial, al margen y al borde de géneros literarios y sexuales.²²⁰

²¹⁹ Ibid., 1995.

²²⁰ Marisa Belausteguigoitia Rius, “Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa”, *Estudios Feministas, Florianópolis*, 17(3): 312, (Setembro–Dezembro 2009), consultado en Marzo 7, 2014, http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2009000300008&script=sci_abstract&tlng=es.

El encuentro y mediación del performance desde el montaje viabiliza arrojar variadas lecturas transliminales de los cuerpos que batallan estas fronteras, las posiciones intersticiales que atraviesan, al tiempo que se desactivan los procedimientos efectistas de las correspondientes contenciones gramaticales para poner en juego las relaciones intersubjetivas, los movimientos iconográficos de la alteridad y los espacios que las nombran y rehacen.

En un lugar disímil del montaje, según los efectismos y propensiones por alejar a los cuerpos de estos espacios de intersticio y diálogo, se podrían ubicar las siguientes inclinaciones por anular la presencia de estos cuerpos reales y “fronterizos” en las gramáticas audiovisuales, es decir, de la organización, combinación y articulación de contención de elementos fílmicos que no consideran las relaciones intersubjetivas y situadas:

a) Gramáticas audiovisuales estructurales: intervienen en la producción de una alteridad preconcebida, forman parte de una sistematización que se basa en el ejercicio de la repetición iconográfica o de signos determinados. Se trata de la combinación de imágenes que aparentan analizar, “comprender” y compartir las problemáticas de una alteridad, desde una predisposición enunciativa, iconográfica y estilística. Tales gramáticas reproducen las relaciones intersubjetivas con base en la sujeción de estereotipos sin profundizar en las subjetividades que abordan.

Imágenes del filme de Roger Vadim,
Y dios creó a la mujer (coproducción
franco-italiana, 1956), 95 min.



b) Gramáticas audiovisuales de reiteración secuencial: se basan en una articulación repetitiva de ritmos secuenciales o de formas narrativas más amplias. Manejan perspectivas de la mirada (emplazamientos de cámara) y espacios previsibles que generan y alimentan los circuitos de poder y de dominación. En estas, la crítica hacia la violencia no se desmantela del todo y las miradas de dominación trascienden. Tales gramáticas operan más allá de la iconografía y los estereotipos, además, abarcan relatos geopolíticos estructurados desde el punto de vista de maquinarias de dominación más amplias. Son unas gramáticas más abstractas que descansan en determinadas perspectivas, tomas, planteamientos secuenciales, aunados a una narrativa lineal consecuente.



Fotogramas de una secuencia del filme de Guillermo Ríos, *Perras* (México, 2011), 96 min.

Sin importar si los fotogramas aquí presentados son tomados de una secuencia de una película específica [Guillermo Ríos, *Perras* (México, 2011)], la sucesión de hechos, la rítmica, la perspectiva del personaje/sujeto masculino y el lugar/perspectiva del personaje/sujeto mujer y la concatenación de imágenes son tan recurrentes, que dan la sensación de haber visto esta secuencia una infinidad de veces. De hecho, la lista de las películas que emplean esta sucesión similar de planos y sistematización secuencial puede ser inagotable.

De estas inclinaciones de sujeción y, por otra parte, de las narrativas y expresiones que se nutren de rasgos de manifestaciones artísticas experienciales, se anota que el ejercicio del montaje tiene distintos grados de inmersión crítica, como se observa con la exploración de Ana Poliak, las variantes de los realismos y los acercamientos y yuxtaposiciones con el performance. En el trabajo de montaje de los contra-cines y, por consiguiente, de la concavidad, el aquí y ahora geopolíticos, activados en el cuerpo del performance, se reutilizan los modos discursivos de las gramáticas hacia una reapropiación de espacios de significación, lo que es preponderante para manifestar y compartir el tiempo experiencial en la producción de imágenes interrogantes.

Si el performance transcurre, también, entre la contingencia y la no contención de las representaciones, el papel del montaje, en dichos ejercicios fílmicos, es el de extralimitar la improvisación, la fluidez o la sujeción como formas políticas en las representaciones. La cámara móvil se acomoda en los espacios autobiográficos y de renuncia, “el cuerpo puesto en juego no es solo el cuerpo como una realidad última e íntima, sino que es un cuerpo que no se puede separar de su contexto social y moral”.²²¹

²²¹ Josefina Alcázar, *Performance, Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad* (México, D.F.: Siglo XXI editores, 2014), 83.

Capítulo III

Contra-cines feministas y montajes cóncavos

- 1 Montajes cóncavos
- 2 Montaje y diferencia
- 3 *Counter cinema, anticines, contra-cines* feministas y montaje
- 4 Autocuerpos, contra-cines y feminismos
- 5 Contra-cines, cuerpos y montaje
- 6 Hilvanando desde la concavidad
- 7 El adentro y afuera del constructo audiovisual cóncavo
- 8 Montajes cóncavos y archivo
- 9 Montajes cóncavos y posmemoria

1 Montajes cóncavos

Derivados del encuentro entre las propuestas de los contra-cines (localizados en las expresiones del videoarte, los nuevos cines y los registros documentales de expresiones artísticas como el performance), la lectura y movilización de la noción de autocuerpos, la oralidad y las prácticas invisibles de las bordadoras, descosemos y elaboramos la propuesta feminista de leer la concavidad en el montaje audiovisual como una disposición testimonial del cuerpo experiencial, la imagen intertextual, el sujeto interseccional y político.

La concavidad es un término que ha sido abordado, en los años 70, por Luce Irigaray bajo la forma explícita de espejo cóncavo. Para explicarla, Irigaray introduce, en primera instancia, la paradoja del ejercicio de la observación privilegiada con la imagen del espejo. Un instrumento para observar y para ser miradas. Un aparato para mirar las cavidades, generalmente manipulado por hombres, o por un observador colocado en un lugar de poder. Al mismo tiempo, el espejo es un espejo que refleja al que mira. Aquel o aquella que se encuentra en el lugar privilegiado que suscita dicho proceso de observación líneal, ocupa el privilegio del dominio y su perspectiva es de vigilancia.

El o la observadora, en palabras de Irigaray, “especulariza, especula”, su mirada funda conocimiento desde el juego de significados “a priori”. Para Irigaray el reflejo del observador en este minúsculo espejo, aparte de nulificar a la persona observada, está invadido de la persona que mira como una proyección que se amplifica. Ver, equivaldría a la acción de absorber, poseer. Irigaray cuestiona en todo momento los límites de la objetividad de la mirada.

La imagen del espejo, que explaya Irigaray, ha sido revisada en un sinnúmero de reflexiones sobre la dominancia de los discursos y los principios de diferencia en el cine desde la acentuada representación de los binarismos. De esta, emergen la negación y la anulación de las subjetividades de una otredad, a partir del reforzamiento de un universo único y estable. “Pulir” la imagen de la mujer en el espejo, o intentar “liberar” a la mujer encerrada otorgándole tan solo una autonomía al personaje manifiesta una afrenta imposible y una restitución inacabada, es lo que Giulia Colaizzi considera como “esencializar la diferencia”.²²²

Para Colaizzi es necesario detonar las esencialidades, emplear dichas nociones estratégicamente, por lo cual es importante emprender un proceso de “re-valorización y re-definición” de las mismas en marcos claramente geopolíticos. Desde esta acepción crítica, los dispositivos cinemáticos desde el montaje son parte y estructura, función y lugar, en el cual se nombra o desde el que se lleva a cabo la fragmentación de los cuerpos que habitan el constructo cinematográfico. En otras palabras, también desde el manejo de la fragmentación, el encuadre, los movimientos de cámara, los ritmos, etc., la otredad dará por sentado sus “limitantes”, “debilidades” o fortalezas para contrarrestar los discursos presupuestos. La disolución de las esencias también requiere una transformación de la llaneza en los espejos.

Las implicaciones ideológicas de los signos pueden estar apoyadas en su sujeción, ya sea desde la narrativa o desde la repetición de los discursos. Las diferencias y las distancias que encierran la ilusión de las narrativas suelen reproducir y reiterar los enclaves de dominación (colonial, patriarcal, neoliberal), “suponen la inevitable relación entre formas y

²²² Giulia Colaizzi, ed., *Feminismo y teoría filmica* (Valencia: Episteme, 1995), 11.

contenidos”²²³ y evidencian la existencia de órdenes mayoritarios o dominantes por encima de otros.

Después de todo, en el análisis de los constructos audiovisuales nos resulta útil observar que, en los mismos, se manifiestan desfases iconográficos e historiográficos, en los que persiste la reproducción de tipos y estereotipos de cuerpos, signos y territorios desde una lógica dominante. Esto nos lleva a articular el presente análisis desde una multiplicidad que implique examinar la abstracción y combinación de los signos abiertos audiovisuales y no únicamente su relación al interior de un conjunto narrativo.

Luce Irigaray²²⁴ subrayó el problema de la negación de las subjetividades del sujeto femenino al reafirmarse y delinearse la presencia de una contraparte, algo que es muy recurrente en las narraciones cinematográficas. En búsqueda de la necesidad de repensar los sujetos desde los universos propios, se propugnó por la indagación de otras estéticas que pudieran arrojar contrapesos a las invisibilidades.

Frente a este espejo de dominación, Irigaray plantea la noción de concavidad, la cual, funda un paralelismo con la necesidad subversiva de las mujeres, y proyecta de manera estratégica un interior, al parecer, no intervenido por los sujetos masculinos que contemplan desde el exterior. En el espejo cóncavo, la autora propone la idea de un verdadero espejo propio de la feminidad que vira sobre sí mismo y que devela un inconsciente que, a su vez,

²²³ Millán, *Derivas de un cine femenino*, 29.

²²⁴ En la afirmación continua de un imaginario se encuentra la negación del otro, Irigaray propone las bases para un autorreconocimiento. Sin pensar en los binarismos desde la diferencia, la urgencia de las mujeres de autonombrarse ha estado presente en las corrientes cinematográficas desde las primeras realizaciones. “El imaginario sexual masculino configura la ciencia, la filosofía y la política negando la existencia al femenino, que aspira a fundar un orden simbólico alternativo. Los modelos de sujetos masculinos reniegan de la carne — el experimento de Descartes acerca del alma sin cuerpo es el prototipo— que es nuestro hogar primero. Pensar a partir del cuerpo de la mujer, de su sexualidad y desde la experiencia en un ámbito de reconocimiento de las relaciones entre mujeres es el nuevo reto. Se trata, en suma, de pensar lo impensado: la diferencia sexual”. En Luisa Posada Kubissa, “Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray”, *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 39 (2006): 181–201.

da fin a la dominación enunciativa y la intervención significativa. Es un reencuentro con un interior propio que modela nuevas formas de reconocimiento basadas en la auto-reflexión.

Para Irigaray, el espejo cóncavo es una propuesta de desmantelamiento de presupuestos psicoanalíticos sobre la feminidad, además de funcionar como detonante de lo ilusorio. El espejo cóncavo es un impulso cognitivo autoflexivo. Irigaray bosqueja la posibilidad de que, después del largo camino recorrido por la mujer, del otro lado del espejo, por fin esta se pueda encontrar consigo misma y no con el espejo/pantalla dispuesto para la visión concéntrica del sujeto masculino.

No obstante, en esta imagen de insurrección, tampoco el espejo cóncavo es suficiente para refractar y proyectar todas las problemáticas suscitadas en el acto de mirar y concebir el conocimiento. A partir de la selección de los sujetos del reflejo, la mujer no solo se puede contemplar a sí misma en una circunstancia específica o en algún lugar determinado, sino que necesita observarse y observar todas las inmediaciones, trasfondos, intervenciones, sujeciones y acciones que la han atravesado, que han enturbiado su percepción y que han construido su imaginario.

Hay que tomar en cuenta que un espejo cóncavo establece un reflejo desde lo íntimo, desde una curvatura que puede significar un interior que, al mismo tiempo, no deja de ser una superficie reflejante. La concavidad (del latín *concaŕvus*: hueco) es la curvatura que asemeja un interior, una inflexión que refiere una especie de “adentro”.

El doblamiento que implica lo cóncavo dispone un casi “adentro” que, si se transportase al caso de una creación audiovisual, se propondría interpretarlo como un “interior” que arroja hacia fuera y la construcción o reconstrucción audiovisual de una escisión, un desdoblamiento o un paralelismo semiótico que involucra el impulso de

entramar. Impulso que es, a la vez, emergencia de ubicar una problematización específica desde un cuerpo situado que comprende el “afuera” como la problemática en sí misma desde la inclusión de sus transversalidades y en ecos de distintos cuerpos subalternos.

Estas ideas influyeron significativamente en los estudios fílmicos y semióticos feministas de años posteriores, para repensar sobre la restitución de los sujetos femeninos desde la producción de lo que Teresa de Lauretis refirió como “auto-imágenes”. En el caso particular de esta indagatoria, se realiza una reinterpretación, una traslación y relectura del término de concavidad, derivadas de la inflexión de la mirada al encontrarse con la oquedad del espejo, para aplicarlo al montaje audiovisual.

Desde esta perspectiva, los montajes cóncavos invitarían a situarse simultáneamente en el adentro y el afuera, es decir, conformarían la materialización y constitución de un espacio en tensión entre lo personal y lo público, entre el cuerpo individual y la maquinaria o artefacto tecnológico como soporte actor externo. También la idea de concavidad podría instar a una introspección a través de la interpelación de agentes externos, como lo puede ser el ojo de la cámara.

Dichos montajes también constituyen los discursos que se compenetran con el/la receptor(a)-participante de forma activa, desde un adentro que posibilita la autoconsciencia, la autorreflexión y el posicionamiento de la mirada más allá de una dinámica codificada. Esto es posible desde la asimilación de un espacio íntimo en un afuera común, compartido, que se pueda articular rasgando y desmantelando los presupuestos de las subjetividades alternas, para así, cuestionar los modos de interferencia e intervención discursivas.

También, en una idea contextualizada y situada de la mirada, los montajes cóncavos pueden servir para visibilizar las prácticas artísticas independientes en América Latina. En

los territorios latinoamericanos menguados, los cuerpos y la carga experiencial tienen una fuerte presencia en las obras audiovisuales de videoarte y cine experimental, propensión que Nelly Richard distingue y subraya como una necesidad manifiesta de revalorar las experiencias para hacer notar las acciones frente a las realidades concretas de una Latinoamérica “donde las condiciones históricas de explotación y opresión refuerzan la desigualdad sexual en la que se afirma el patriarcado”.²²⁵

De lo anterior, se puede derivar que:

1) Los montajes cóncavos son un modo de ensamblaje audiovisual autorreferencial y dialógico, conformado por una transversalidad de lenguajes artísticos. Se puede puntualizar, una vez más, con la definición:

i) Los montajes cóncavos refieren a las estrategias discursivas de construcción audiovisual dirigidas hacia una autorrepresentación dialógica con base en elementos autorreferenciales, en muchos casos, y de espacios de representación contrarios. Es decir, a la yuxtaposición de elementos contextuales íntimos, privados, cercanos y emotivos, con territorios externos al cuerpo.

ii) Los montajes cóncavos son, por lo tanto, constructos dispuestos con una intencionalidad de autodefinición discursiva de las y los participantes del registro, en dirección a la interlocución de los participantes y a la tensión entre lo privado y lo público.

2) Los montajes cóncavos ensamblan una urgencia o la emergencia inevitable para producir respuestas situadas y actuales a muchas de las condiciones de mujeres, grupos diversos,

²²⁵ Nelly Richard, *Feminismo, género y diferencia(s)* (Santiago de Chile: Palinodia, 2008), 33.

comunidades y pueblos violentados y marginados. A través de estas expresiones cóncavas, los cuerpos de las fronteras indagan sus propias representaciones y la creación de sus propios espacios de restitución identitaria frente a los contextos de violencia continua, las supuestas aperturas económicas globales, la invasión de subjetividades y los giros tecno-humanos que cada día se especializan más en la búsqueda de una contraparte que pueda dar alcance a las tecnologías, mismas que alguna vez modificaran la visión de lo que el cuerpo derivó frente a las nuevas condiciones laborales y culturales.

Sobre la relevancia de generar respuestas situadas, coreografías abiertas y transversales de autorrepresentación, Chela Sandoval suscribió la premura de constituir otras formas de resistencia, lo que involucra otras maneras de representación y de reconstrucción de los imaginarios culturales. La autora plantea que uno de los conflictos centrales de las feministas de la década de los 80 consistió en la disolución de los esencialismos y de lo que ella define como “matrices naturales de unidad”. Sandoval se reconoce en la teoría que ella evoca como “feministas cyborg”, en línea del manifiesto feminista “cyborg” de Haraway y los pensamientos de muchas otras feministas del Tercer Mundo estadounidense y las feministas de color, y señala que “las ‘feministas cyborg’, ‘nosotras’, no queremos más matrices naturales de unidad, ninguna construcción es ‘total’”.²²⁶

La crítica que moviliza Sandoval es determinante para lo que fue un proceso punzante y perpetuador no solo de discriminación y exclusión, sino también de fragmentación y de un desmembramiento de los espacios de los subordinados, “estos

²²⁶ Bell Hooks et al., *Otras inapropiables*, trad. María Serrano Gimenez, Rocio Macho Ronco, Hugo Romero Fernández Sancho y Álvaro Salcedo Rufo (Madrid: Traficantes de sueños, 2004), 82.

trabajadores conocen el dolor de la unión de la máquina y el tejido corporal, las condiciones robóticas y —a finales de siglo XX— las condiciones *cyborg* bajo las cuales la noción de agencia humana debe adoptar nuevos significados”.²²⁷

En consecuencia, el llamado a los nuevos significados a partir de las diferencias, entendidos por Sandoval, están descritos en su análisis sobre “las tecnologías de las oprimidas” y, detalla, “las tecnologías de lectura semiótica, deconstrucción de los signos, meta-ideologizar, y compromiso-con-la-igualdad moral son sus vectores, sus expresiones de influencia”.²²⁸ Para Sandoval estas acciones de desarticulación y de perspectivas situadas, por tanto, reconducen al desmembramiento y la fragmentación desde las lecturas recurrentes de las prácticas de objetificación y dispersión de los cuerpos subordinados hacia el reconocimiento de sus voces como formas de resistencia.

Esta idea de concavidad en el montaje audiovisual es, luego, uno de estos modos de desarticulación y una alegoría de reunificación y de sutura de los cuerpos oprimidos, que, al mismo tiempo, no pretende ocultar las suturas. Por el contrario, es un montaje que tiende a acentuar y a remarcar las suturas, entendidas como saltos bruscos de tiempo, cortes, división de pantallas, multiplicación de las formas, etc. Estos montajes despliegan los cosidos que no han tenido la oportunidad de nombrarse a sí mismos, narrarse desde su propio devenir, sus propias experiencias y emociones. La sutura cóncava es, consecuentemente, una acción de reivindicación, dignificación y un acto de reapropiación de las imágenes y referencias de los símbolos de la cultura visual hegemónica.

²²⁷ Bell Hooks et al., *Otras inapropiables*, 82.

²²⁸ *Ibid.*, 103.

3) Los montajes cóncavos desprenden sus narrativas de los cuerpos, rozan y oscilan entre la ficción y el ritual y, a su vez, se sitúan en el intersticio de un espacio mítico y crítico difícil de categorizar. Es por ello que se vislumbran desde una concavidad que no deja de invitar al espectador a ser copartícipe de las expresiones internas. Se puede observar, como otro de los rasgos específicos de los montajes cóncavos, que, por ejemplo, desde la fragmentación, los cuerpos sobrefeminizados no pierden su materialidad encarnada, al contrario, incorporan gestualidades y manifestaciones que los hacen concretos y situados.

4) Por lo tanto, y de acuerdo con los puntos expuestos, algunas guías y derivaciones teóricas en los elementos formales y en figuras representativas o características de los montajes cóncavos son:

i) Las pantallas divididas o las pantallas-espejo en las que se extienden, contraponen y/o yuxtaponen las narrativas o los signos primarios del registro. Este es un elemento esencial de la concavidad que despliega, de base, un montaje intertextual y dialógico.

Ejemplo: Fotograma de Gabriela Golder,
En memoria de los pájaros (Argentina,
Video. Coproducción con el CICV, 2000), 17
min.



ii) Los contrapuntos rítmicos o de signos audiovisuales, es decir, la utilización de disonancias y contratiempos en función del empleo simultáneo, yuxtapuesto o combinado de:

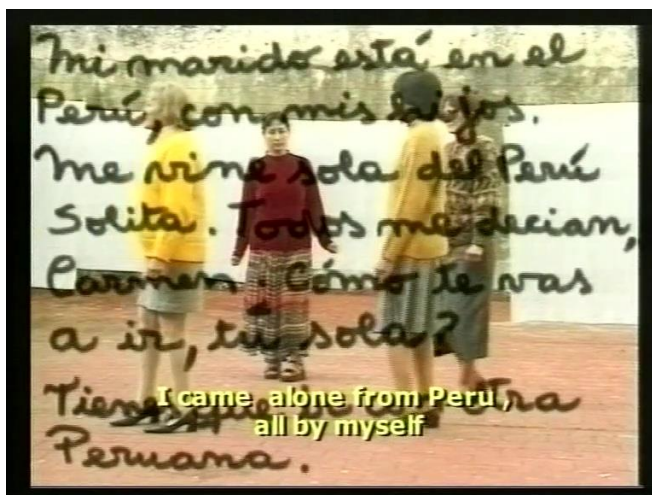
- Una fragmentación ilimitada y una multiplicación de planos con una continuidad de *voces en off* o sonidos extradiegéticos.
- Una fragmentación de voces y/o sonidos contrapuestos al plano secuencia.
- El empleo del plano secuencia con la interferencia o inserción de cortes abruptos.



Ejemplo: Fotograma de Nadia Granados,
La Fulminante, *Paz, paz, paz, paz...*,
(Bogotá, Colombia).

iii) La contraposición, confrontación y yuxtaposición de elementos o contenidos diversos en el mismo plano o en distintas secuencias, sustentados en rasgos de distintos lenguajes: el cinematográfico (documental/ficción), el lenguaje del videoarte, el televisivo, el lenguaje del performance y el lenguaje literario.

Ejemplo: Fotograma de Gabriela Golder,
Heroica
(Argentina, 1999), 10 min.



Es importante destacar el papel que desempeñan los gestos, movimientos y expresiones del cuerpo en esta labor de montaje como anclajes y entendimientos de y desde las propias realidades corporales, que no permiten una separación total de la perturbación generada desde la segmentación, aceleración o dislocación del montaje. La fluctuación expresada a través de los ritmos, movimientos o coreografías premeditadas o manejadas desde la utilización de los diferentes encuadres en este tipo de montajes busca asumir una forma paralela de movimientos y de significaciones del cuerpo, dentro y fuera de la mecanicidad y de los entornos agrestes.

Otro ejemplo de concavidad, en este tipo de constructos, se da al recrear, en los filmes, cuerpos sobrefeminizados que no dejan de retomar del arte del performance la capacidad de protesta y el empoderamiento de la carne, de la mirada encarnada, para transformar el registro y la construcción de historias en sitios específicos que reflejen las problemáticas inmediatas. En palabras de Tracey Warr, quien se refiere al performance, aunque claramente rozando cualquier manifestación expresa desde un cuerpo propio a un cuerpo colectivo, desde una mirada situada y local hacia una mirada global:

Los artistas del performance han luchado por demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable. En comparación con el lenguaje verbal o el simbolismo visual, las “partes del discurso” del lenguaje corporal son relativamente imprecisas. El cuerpo como lenguaje es, al mismo tiempo, inflexible y flexible en exceso. A través del comportamiento corporal puede expresarse mucho, deliberadamente o no.²²⁹

Podríamos decir que la intersección del cuerpo con la artificialidad desnuda de las tecnologías no solo deja en evidencia las cualidades y las imposibilidades de los medios audiovisuales de registro, sino que, además, tiende a cuestionar la mecanicidad del montaje repensado desde el cuerpo, mientras problematiza la incertidumbre que los mismos medios de registro audiovisual plantean frente a la inmediatez de una carne que no perdura más que su propia temporalidad y que no es nombrada desde sus particularidades diversas.²³⁰

Para trabajar mejor estas intersecciones de inmediatez de los cuerpos y las formas fluidas con la manipulación y segmentación del registro, las realizadoras y realizadores latinoamericanos emplearon el medio del video que les facilitó una mayor cercanía con el ojo que observa (creador-receptor) por su modo personal e intrínseco de grabar la realidad. El video no necesitaba una infraestructura a su alrededor para empezar a grabar, a medida que se observaba, se trascendía a la acción. El registro de las acciones ensamblaba las miradas de las situaciones planteadas, la cámara participante y un lado muy personal e

²²⁹ Tracey Warr y Amelia Jones, eds. *El cuerpo del Artista*, trad. Carme Franch Ribes (Londres: Phaidon, 2010), 13.

²³⁰ En torno a esto, Cynthia Pech y Márgara Millán, distinguieron en sus investigaciones el concepto de Juhasz de autocuerpo como lugar privilegiado de empoderamiento: “las hacedoras contemporáneas de videos de autocuerpo fundamentan (y actúan, integran, hibridizan) con coreografías y teorías de los períodos que las han precedido al igual que lo hacen sobre nuestro actual momento intelectual y político. El video feminista más reciente utiliza tres de estas estructuras hibridizadas: el esencialismo estratégico, el realismo deconstructivo y la recepción (de la espectadora) crítica”. En Alexandra Juhasz, *Nuestros autocuerpos, nosotras mismas*, 50.

íntimo de los realizadores. No es de extrañarse que, para Rosalind Krauss, el video tuviera un carácter de reflejo, al grado de espejo inverso o plural, que puede contener distintas distancias dadas por la relación entre el sujeto con el medio. El video como *mirror-reflection* que toma al cuerpo como motivo central de sus acciones.²³¹

Para Krauss, el medio del video, por su inmediatez y “estrategia psicologista”, capta muchas de las condiciones y relaciones dadas frente a una obra pictórica al avivar los límites por las condiciones de lo temporal²³². Por otra parte, y de acuerdo con la observación de Krauss, el video o medios de registro audiovisual portátiles entablan una relación ritual de los realizadores con la cámara, una cercanía no solo con los espectadores que reciben la información de otra manera, sino, también, en una nueva distancia transmisible a través de la obra.

En la labor de los montajes cóncavos se busca una inmersión y proyección plural audiovisual, que facilitan los medios de registro portátiles para acortar o prescindir de distancias que el cine no había logrado diluir. En la articulación de dichos montajes, se reactivan estrategias intimistas del videoarte que retan las posibilidades del registro para desenmascarar los procesos y girar la desnudez, la mirada encarnada desde un cuerpo experiencial. Esto, en una dirección definida por Giulia Colaizzi como la posibilidad de *refractar*, voltear hacia un cambio de dirección de las imágenes, lo cual implica un cuestionamiento y un desplazamiento hacia otras nociones y referentes de los propios

²³¹ “Most of the work produced over the very short span of video art’s existence has used the human body as its central instrument” en Rosalind Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, *October* vol.1 (Spring--1976): 52.

²³² “The narcissistic enclosure inherent in the video-medium becomes for him part of psychologistic strategy by which he is able to examine the general conditions of pictorialism in relation to its viewers”. En Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, 52.

cuerpos y sus diferencias, y no solo hacia su reproducción.²³³ La refracción implica, por lo tanto, una concavidad que desmantela la linealidad del espejo.

Por último, los montajes cóncavos entretejen espacios de resistencia. Estos ensamblajes están conformados por unidades intersubjetivas e intertextuales que complejizan y perturban la utilización de recursos discursivos audiovisuales asimilados y efectivos en otra dirección a las narrativas de la cultura dominante. El montaje desde la concavidad evidencia la complejidad de las imágenes generadas en medio del accionar de los tiempos en eventos y circunstancias de contextos específicos y contradictorios. La concavidad podría significar, además, una apertura a la contingencia y sus posibilidades de mostrar las transversalidades, las influencias, es decir, las relaciones rizomáticas de las situaciones impredecibles:

La vida se encuentra siempre en ciertas circunstancias, en una disposición en torno *-circum-* de las cosas y demás personas. No se vive en un mundo vago, sino que el mundo vital es constitutivamente circunstancia, es este mundo, aquí, ahora. Y circunstancia es algo determinado, cerrado, pero a la vez abierto y con holgura interior, con hueco o concavidad donde moverse, donde decidirse: la circunstancia es un cauce que la vida se va haciendo dentro de una cuenca inexorable.²³⁴

²³³ Colaizzi, *Feminismo y teoría fílmica*, 11.

²³⁴ José Ortega y Gasset, “¿Qué es filosofía? Lección XI, La concepción de la vida, Obras completas”, *Revista de Occidente y Alianza Editorial* (1983): consultado en Febrero 7, 2013, <http://www.webdianoia.com/cgi-bin/print/print.cgi>.

2 Montaje y diferencia

Una diferencia crítica de mí misma refiere que yo no soy yo, soy dentro y fuera de mí. Yo/yo puedo ser Yo o yo, tú y yo, los dos implicados. Nosotros (con N mayúscula) a veces incluye(s), otras veces me excluye(s). Tú y yo estamos cerca, nos entrelazamos; tú puedes estar en el otro lado de la colina de vez en cuando, pero tú también puedes ser yo, sin restar de ser lo que eres y lo que no soy.²³⁵

Trinh T. Minh-Ha

Montar desde un lugar cóncavo, un espacio entre el adentro y el afuera. Re/ensamblar, reconstruir, reunir, remontarse al registro de los silencios, confrontar la incomodidad y el peso de los silencios. Resistir, restituir la fortaleza al ensamblar las fragilidades de los cuerpos, renombrar, reacomodar y visitar las imágenes ocultas: “A film about what?, a film about Senegal”. ¿Un filme sobre Senegal?²³⁶, ¿un filme sobre qué aspecto de Senegal?, ¿cuáles son los motivos y las preocupaciones que impulsan a encender la cámara?

En el filme *Reassemblage* (Trinh T. Minh-Ha, Vietnam) la *voz en off* de la realizadora entreabre los cuestionamientos y manifiesta: “Tan solo veinte años bastaron para que dos

²³⁵ “A critical difference from myself means that I am not i, am within and without i. I/i can be I or i, you and me both involved. We (with capital W) sometimes include(s), other times exclude(s) me. You and I are close, we intertwine; you may stand on the other side of the hill once in a while, but you may also be me, while remaining what you are and what i am not” (Mi traducción) Tomado de: Trinh T. Minh-Ha, “Difference: ‘A Special Third World Women Issue’”, en *Woman, Native, Other, Writing Postcoloniality and feminism* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989), 96.

²³⁶ Extracto del film *Reassemblage* (Dir. Trinh T. Minh-Ha, 40 min, 1982).

billones de personas se definieran a sí mismas como subdesarrolladas”.²³⁷ Son inflexiones de una voz continua que, de pronto, calla, al tiempo que devienen los encuadres del registro sin participar en una codificación o estimulación narrativa ilusoria. En el filme, en la interacción de los planos, no existe el refinamiento, no hay sincronía, solo existen diferencias y sentidos contrarios entre sonido e imágenes. Las tomas se alejan de las construcciones armónicas, de la proporción aurea que, de cierta manera, sostienen los encuadres “perfectos” o efectivos.

Los planos, las secuencias y los sonidos grabados en estudio no concuerdan con las imágenes, es más, no comulgan ni siquiera desde la fuerza del contrapunto dialéctico, se encuentran fuera de lo que Eisenstein llamó “correspondencias verticales secuenciales”.²³⁸ En el filme de Trinh T. Minh-Ha, no hay un ensamblaje dispuesto a transmitir plenitud o completitud para vivificar, compenetrar o acercar las historias al espectador, en cambio, se exhibe un constructo que busca incomodar y ensamblar desde la diferencia.

Reassemblage (Dir. Trinh T. Minh-Ha, 40 min, 1982) es un ejercicio fílmico en el cual, claramente, se desmantela la idea de un montaje armónico y estabilizador en función de la sustentación y la preservación de un sentido de inmersión hacia la efectividad narrativa (empleada en cualquier ejercicio de ficción o de no ficción). En la película, cada secuencia se

²³⁷“Scarcely twenty years were enough to make two billion people define themselves as ‘underdeveloped’” (Dir. Trinh T. Minh-Ha, 40 min, 1982).

²³⁸ En busca de las proporciones sincronizadas entre la imagen y el sonido en el lenguaje audiovisual, Eisenstein desarrolló premisas generales correspondientes a efectismos “puramente representacionales de la música” que se encuentren estrechamente marcados y dirigidos hacia una imaginación musical compleja, captando su movimiento independiente, no obstante, con una dirección clara y vivencial comparable a los desarrollos matemáticos de las proporciones precisas en las obras de ciertos pintores como Durero, Miguel Ángel o Piranesi. Eisenstein desarrolla una taxonomía del montaje en función de los movimientos y respiros de la música (montaje métrico, rítmico, tonal e intelectual). Para el autor, las imágenes implican una complejidad palpable en su composición interna, “la impresión más efectista e inmediata se obtendrá por la congruencia del movimiento de la música con el movimiento del contorno visual, con la composición gráfica del cuadro, porque este contorno, diseño o línea es el más vívido “acentuador” de la idea misma del movimiento (...) nuestro argumento no se refiere al hecho del movimiento en la obra de arte sino a los medios por los cuales este movimiento se *encarna*, que es lo que caracteriza y distingue el trabajo de los distintos pintores”. En Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, trad. Norah Lacoste (México, D.F.: Siglo XXI editores, 1990), 116–127.

descompone en micro espacios discursivos de un territorio múltiple afectado por problemáticas sociales muy marcadas, en convergencia a las sufridas en los espacios latinoamericanos, entre las cuales, se observa, la desigualdad social interna, la desigualdad en los intercambios comerciales con los mercados globales, la pobreza extrema y un modelo patriarcal muy arraigado.²³⁹



Trinh T. Minh-Ha, *Reassemblage* (40 min, 1982)

²³⁹ En el filme *Reassemblage* se delibera, entre otros discernimientos, sobre el lugar de la mirada de registro, ¿cómo acercarse a un complejo de situaciones tan diversas desde afuera, desde un lugar externo a la experiencia? La directora recorre algunas de las aldeas de Senegal, uno de los países con crisis y deficiencias económicas profundas del continente africano que, del lado contrario, refleja una rica vida cultural y emotiva. “El país (Senegal), con más de un 53,9% de la población viviendo por debajo del umbral de pobreza, mantuvo muy bajo el nivel de acceso de las poblaciones a los servicios sociales básicos. Las capas más desfavorecidas en las zonas rurales y los suburbios de las grandes ciudades, junto con los niños, las mujeres y las personas mayores, son las más afectadas”. Social Watch Senegal. Erradicación de la pobreza y justicia de género. “La agricultura es la única respuesta”, 2009, consultado en Mayo 11, 2014, <http://www.socialwatch.org/es/node/972>.

Por consiguiente, aunque nuestra revisión se enfoca en los territorios latinoamericanos, ahondamos en este arriesgado ejercicio filmico y reflexivo de Trinh T. Minh-Ha, dada la relevancia de las cavilaciones y búsquedas a partir del montaje, para notar que, a partir de los distintos ritmos expositivos y las diferentes distancias narrativas, en *Reassemblage* ya se indaga, a través de un montaje/pregunta o un montaje/interrogante, acerca del lugar de la mirada del registro y los modos de representación frente a las condiciones de desigualdad y el colonialismo continuo. En la película se exponen las paradojas de la mirada etnográfica o antropológica subyacentes en los grados de inmersión, compenetración e interrelación con el otro en el registro audiovisual.

Para la autora la realidad es frágil. Esta se encuentra saturada de diferencias, las cuales minan, quebrantan y rompen con cualquier noción unitaria y purista de identidad. Por lo tanto, lo “real” está lejos de la representación y la representación está lejos de mostrar la diferencia en ausencia de la crítica. La realizadora profundiza en el estudio de la otredad en el cine y argumenta que la otredad no es una subjetividad que deba ser “dada”, es decir, registrada “fielmente” por un observador muy cercano, un observador participante, o un observador común que invite a sustentar la subjetividad de la otredad “acreditada” por los mismos otros, participantes del registro. Es por ello, que la realizadora se cuestiona, ¿cuál es el lugar de la mirada?, ¿qué se espera de una mirada que supuestamente debe reconstruirse fuera de las complejas capas aglutinantes de la mirada colonizadora o de la ambigüedad atemporal y unificadora de un tiempo supuestamente poscolonial?²⁴⁰

²⁴⁰ La mirada poscolonial se deriva de un término problemático que para algunos teóricos puede resultar paradójico, una noción envolvente en función de una atemporalidad y a una disolución de los conceptos de dominación ocurridas en territorialidades y temporalidades específicas. Su gran nivel de abstracción, tal como menciona Stuart Hall, sin embargo, puede funcionar para focalizar la colonización como un proceso “global, esencialmente transnacional y transcultural”. Stuart Hall, “¿Cuándo fue lo postcolonial?, Pensar al límite,” en *Estudios Postcoloniales*, trad. Marta Malo, Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui (Madrid: Editorial

Trinh T. Minh-Ha no concibe el registro de la subjetividad de la otredad sin una recreación, una reconstrucción crítica de la misma. Para nuestra revisión de los montajes cóncavos latinoamericanos su pensamiento tiene una relación directa ya que la autora subraya que no existen las representaciones esencialistas.

Trinh T. Minh-Ha distingue una moción cóncava, crítica y significativa de la otredad en su perspectiva *Outside in Inside out*²⁴¹ (la cual leemos como el observador situado y el participante dialéctico), que muestra la sublevación del paradigma de la representación filmica de la otredad basada en el “yo” observador unidireccional y en el otro testimonial — que, en palabras de la autora, conserva la dirección cartesiana de observación sujeto-objeto—, y propone observar y reconstruir la otredad desde un lugar de inmersión y de una concavidad dialógica necesaria para enfrentar la tendencia dominante y esencialista de las imágenes que soportan los escenarios de los colonialismos que se reactualizan en los territorios del llamado Tercer Mundo.

Para Christian León, cuyas reflexiones decoloniales se desplazan de los estudios visuales a los estudios culturales, los cuestionamientos sobre la imagen deben ser relacionados a un acaecer de dominación histórica bien focalizada. Desde su perspectiva, la imagen, “requiere ser decolonizada ya que esta es producto de la retícula óptica, la

Traficantes de Sueños, 2008). Además, desde una periodización que para Shohat puede ser una “temporalidad problemática” por el riesgo a unificar todos los conflictos de una alteridad que se ha constituido en distintos tiempos en un solo discurso, “The unified temporality of “postcoloniality” risks reproducing the colonial discourse of an allochronic other, living in another time, still lagging behind us, the genuine postcolonials. The globalizing gesture of the “postcolonial condition,” or “post-coloniality,” downplays multiplicities of location and temporality, as well as the possible discursive and political linkages between “postcolonial” theories and contemporary anti-colonial, or anti-neo-colonial struggles and discourses”. Ella Shohat, “Notes on the ‘Post-Colonial’”, *Social Text*, no. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, (1992), 99–113, Duke University Press Stable, consultado en Marzo 20, 2014, <http://www.jstor.org/stable/466220>.

²⁴¹ Trinh T. Minh-Ha, *When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics* (New York: Routledge, 1991), 35.

perspectiva renacentista, el concepto occidental de representación y el sujeto trascendental moderno”.²⁴²

Después de todo, al elaborar un registro audiovisual acerca del otro, es difícil no reproducir en un solo gesto siglos de contención de los distintos binarismos. En el juego cinemático se involucra una sujeción desde el instante mismo en el que es asimilada una pasividad expectante, aún dentro de los distintos grados de interpretación en el registro. Dicha pasividad, también se transcribe en la distancia de observación objetual, que, aunque frágil, se despliega entre los riesgos de las contingencias y la mirada del realizador que se sitúa detrás de su lente. Para Catherine Russell la realizadora Trinh T. Minh-Ha reconceptualiza en su obra la alteridad como clave para entender los territorios y las urgencias de las culturas del Tercer Mundo, aunque Russell advierte que no están claros del todo los modos que se deben emplear en la práctica fílmica para esta proposición de nuevos paradigmas.²⁴³

Reassemblage expresa y constituye las imposibilidades y los compromisos del registro etnográfico con las realidades otras de los pueblos oprimidos. A su vez, evidencia que una buena parte de la construcción o del ensamblaje audiovisual requiere siempre un ordenamiento y, por lo tanto, una intervención. Claire Johnston en los años 70, ya había observado que en el cine se están siempre manejando e implicando la producción de signos, por ende, para la autora, pensar que en los registros audiovisuales no existe una cierta intervención es una total ingenuidad.²⁴⁴

²⁴² León, *Cultura visual, tecnología de la imagen y colonialidad*.

²⁴³ Russell, *Experimental Ethnography*, 4--5.

²⁴⁴ Johnston, “Women’s cinema as Counter Cinema”, 24--31.

Derivada de esta disertación, se consigue identificar desde el montaje, como noción primaria de construcción y constitución de sentido en el lenguaje cinematográfico, la necesidad imperante de dismantelar las “comodidades” narrativas, la iconografía normativa de los discursos audiovisuales y los estereotipos que, en conjunto, aún constituyen y sostienen, en muchos casos, la ilusión en las representaciones de la otredad. De aquí la relevancia en la que Trinh T. Minh-Ha emplea la naturaleza fragmentaria del montaje para movilizar los lugares afianzados de la mirada por la cultura hegemónica. La autora, acentúa los fragmentos para mostrar que el receptor (la audiencia) también está del otro lado de las divisiones comparativas, puesto que el espectador también es frontera y alteridad mientras es mirado, todo dentro de una serie de rupturas dentro de la continuidad.

De esta manera, podemos observar, a partir del ejercicio fílmico de Trinh T. Minh-Ha, que el empleo del fragmento (y de otros recursos audiovisuales, como pueden ser, los encuadres no naturalizados, las arritmias, las irregularidades, los contrapuntos auditivos, etc.) en determinados movimientos, diálogos y encuadres, disponen una especie contrasentido discursivo o contratiempo de los constructos audiovisuales, que alcanzan a resemantizar los múltiples lados de la noción de diferencia en el cine frente a la relación con el otro/la otredad y los modos de distancia existentes involucrados, principalmente, en el cine documental, antropológico o etnográfico.

El intento por crear imágenes dentro de una relación con la otredad más democrática, circular y transcultural ha implicado una movilidad constitutiva persistente por parte de los ejercicios audiovisuales de las periferias. Desde los orígenes del cine, la cámara cinematográfica y, con ello, la mirada o el ojo del registro —emulando el ideal que

Dziga Vertov²⁴⁵ alguna vez suscitó desde su imaginaria convulsión de abarcar toda la “verdad” posible a través del montaje—se han ido movilizandode la perspectiva lineal para activar cada vez más estrategias semánticas, a partir de las distintas necesidades creativas y circunstancias tecnológicas, como las abordadas en el primer capítulo.

La cámara subjetiva en los años 80 ya no solo se reavivaba y se desplazaba entre los elementos narrativos y dramáticos, sino que, como advertimos en *Reassamblage* y en otros ejercicios anteriores de videoarte y de cine experimental de los años 60 y 70, el/la cineasta se torna actor/participante/*performer* de los acontecimientos. La cámara emula, por tanto, al sujeto de la acción y, al mismo tiempo, se sitúa también como la otredad desde una fragilidad exponencial. En esta movilización de la cámara, el acercamiento a la noción de diferencia puede ser entendida a partir de la búsqueda de una distancia no figurada. En cambio, se trata de una distancia situada, un encuentro con el propio lugar fragmentado, acentuado con el montaje del registro de la otredad.

En relación con la anterior proclama, que implica la preocupación y consideración de los límites de la intervención durante un registro, ¿cuál es el lugar de la mirada en este tipo de “cámara participante”? Tomando en cuenta la colocación crítica de los modos fragmentarios de Trinh T. Minh-Ha, tanto la no intervención como el tomar acción desde el lugar interrogante de la mirada, pueden situarse y detonarse con la evidenciación de la

²⁴⁵ En un intento por depurar el cine de los excesos dramáticos, las falsedades interpretativas y la influencia de otras artes en el arte cinematográfico, Vertov y los *kinoks* emprenden una indagación de las esencias y de las técnicas propias de lo que ellos llaman los “signos gráficos del movimiento”, y aunque la base es la intervención desde el montaje, la depuración está dirigida a encontrar una relación más directa con la vida. “Al sumergirse en el caos aparente de la vida, el cine-ojo intenta encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado. (...) Montar y arrancar a la cámara lo que tiene de más característico, de más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en un extracto de “yo veo” en Joaquim Romanguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet, eds., *Textos y Manifiestos del Cine, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (Madrid: Cátedra, 2007), 29–49.

ruptura y la reconstrucción en un ejercicio disruptivo del montaje. Desde la mediación de los dispositivos cinemáticos, una acentuación y multiplicación de las unidades que participan en el montaje, tales como el fragmento o las elipsis (saltos de tiempo o espacio) en el centro de los constructos, pueden ser empleados para ocultar o “maquillar” la intervención, pero también, para acentuar, remarcar y diluir las distancias frente la alteridad y evidenciar la violencia que los constructos audiovisuales hegemónicos producen y reproducen ineludiblemente.

3 *Counter cinema, anticines, contra-cines* feministas y montaje

Rumbo a la exploración de estos modos dialógicos de los constructos latinoamericanos, distinguimos los procesos de las revoluciones audiovisuales de los años 60, 70 y 80, mismas que se gestaron con la imperante e inaplazable motivación de resituar los discursos desde las prácticas, en las cuales, la alteridad apremiaba a ser nombrada desde dentro y desde los propios cuerpos. En este trascurso disruptivo, Márgara Millán destaca la importancia de las propuestas de las teóricas feministas para comenzar a dismantelar un lenguaje audiovisual que, aunque reciente, ya arrastraba la carga de un complejo intertextual de representaciones patriarcales. Con el cuestionamiento constante a través de la teoría y las prácticas artísticas, en palabras de Millán, “Se iniciaba así la desestructuración de la iconografía visual generada por las películas y la propaganda dominantes, creando y socializando otro tipo de saberes, actitudes y representaciones”.²⁴⁶

Con relación a la necesidad preponderante de desarticular los contenidos y la iconografía de las representaciones audiovisuales hegemónicas, además de proponer otros movimientos del discurso para elaborar estéticas interrogantes alternas, Laura Mulvey, en una de sus reflexiones del pensamiento feminista aplicado a dichas prácticas, arroja una pregunta clave en su ensayo sobre las relaciones del feminismo y la vanguardia: “ıComo evoluciona una estética independiente a partir de la confrontación con una dominante?”²⁴⁷ En línea a su planteamiento, y desde lugares diversos de inflexión, surgieron nociones contiguas, de autoras y autores, que se propusieron enfatizar el cómo plantear una estética

²⁴⁶ Millán, *Derivas de un cine femenino*, 42

²⁴⁷ Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’”, 24.

o unas estéticas del montaje audiovisual a contracorriente, aprovechando las nuevas tecnologías y en medio de una infinidad de elementos discursivos de miradas dominantes autonombradas, privilegiadas y contenidos afianzados tan fuertemente por la cultura.

Por lo tanto, en los años 70, desde el feminismo se buscaba dismantelar los conceptos imperiosos en la realización y recepción de las obras audiovisuales, mientras se evidenciaba la multiplicidad de relaciones, significaciones y representaciones participantes en el proceso y el hecho cinematográfico. Entre las embestidas a las representaciones hegemónicas, se pueden observar las siguientes demandas centrales:

a) Analizar la narración, conceptualización y construcción de las subjetividades de la mujer como sujeto negado o pre-objetivado. Motivo fundamental de los primeros cuestionamientos feministas en el cine, los cuales, buscaron abatir los estereotipos, la representación unilateral y los roles esencialistas.

b) Poner en duda y en discusión los mecanismos del ilusionismo subyacente en el realismo, sustentado por autores como André Bazin o Siegfried Kracauer, quienes defendían la idea de un cine sin la “distorsión de las mediaciones”, en el cual subsista la anhelada e idealizada objetividad intacta del registro cinematográfico. Para Annette Kuhn la ilusión del realismo contiene formas ideológicas dominantes que se reproducen indemnes, aunque para Alexandra Juhasz, dichas formas realistas también pueden contener la incidencia de una mayor transparencia identitaria, en términos y en perspectivas de los realismos feministas y los documentales realistas feministas. Ambos pensamientos permearon en gran medida muchas de las teorías críticas y manifiestos de los nuevos cines latinoamericanos. En busca de una vigencia crítica de los preceptos de los realismos feministas, Juhasz reivindica la

exigencia de emplear registros autorreferenciales con la menor intervención posible desde la autorrepresentación:

Las teorías de la descolonización y postcolonización, y muchos de los textos actuales sobre las políticas identitarias apoyan la complejidad de utilizar códigos realistas para construir la identidad en culturas donde los individuos y las comunidades continúan siendo invisibles, carecen de voz y de representación política.²⁴⁸

c) Desmantelar la supremacía del concepto de autor y de los preceptos individualistas característicos de la narrativa unilateral y de la iconografía patriarcal imperante, como reminiscencias del “sujeto representativo del universalismo abstracto epistémico”, cuestionado por Grosfoguel en su pesquisa hacia un “universal otro”²⁴⁹. Es por ello, que una de las conclusiones más consistentes y potentes de la tesis de Julia Lesage²⁵⁰ sobre las estéticas de los documentales feministas, sea la valoración de la colectividad y el colectivo como herramienta política y cognitiva de los movimientos de mujeres.

d) Focalizar y cuestionar la encarnación de un sujeto femenino pasivo e incompleto que es, a la vez, un cuerpo fragmentado-eje ocular contenedor de distintos placeres. Mujer objetivada, “necesitada” de ser observada y que “disfruta” el ser observada (Mulvey, 1973), al mismo tiempo que, incorpora en su representación la carencia, en palabras de Kuhn, “la ansiedad de la castración”. Las inclinaciones discursivas de la representación de la mujer están relacionadas con el deseo, mismas que se instauran en los complejos procesos de la

²⁴⁸ Juhasz, *Dijeron que queríamos mostrar la realidad*, 152.

²⁴⁹ Ramón Grosfoguel, “Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial”, *Tabula Rasa*, núm. 9, julio-diciembre, 2008, 199-215, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia.

²⁵⁰ Julia Lesage, “The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film” en *Issues in feminist film Criticism*. Patricia Erens ed. (Bloomington and Indianapolis Indiana University Press, 1990).

mirada (examinados por el psicoanálisis: el fetichismo, el voyeurismo, el exhibicionismo, etc.) que involucran determinada pasividad y la instauración de una serie de distancias yuxtapuestas. Asimismo, minar el concepto monolítico de “mujer” como “estructura”²⁵¹ y orden inamovible que se reproduce sin algún esfuerzo reflexivo y que forma parte de los significados dados con antelación, el cual es, también, un anclaje del cine clásico narrativo.

e) Evidenciar la pasividad de la mirada y el lugar “privilegiado” del que observa, es desglosada por Ann Kaplan en sus tres “formas de mirar” (tres miradas de cosificación de los cuerpos femeninos: i) al interior del texto fílmico, ii) por parte del espectador y iii) por parte del creador del registro). Annette Kuhn, acentúa, que estas se encuentran en el centro de los procesos de reproducción-recepción de una obra audiovisual²⁵², como engranajes que refuerzan los mecanismos de poder y de supremacía de las miradas protegidas por la ausencia y las distancias, además de conformar un proceso de identificación cultural.

f) Explorar los distintos niveles discursivos de una imagen audiovisual emplazados en/ desde/y dentro de las ideologías imperantes.

g) Diluir las narrativas ilusorias y el peso de las mismas, identificando también la intertextualidad de códigos culturales patriarcales dominantes. Al mismo tiempo, examinar el peso de dichos códigos, los cuales, son un sistema común de representación involucrado en los actos comunicativos, es decir, son las convenciones semióticas compartidas con otros sistemas artísticos, culturales y sociales, “en función a sus niveles heterogéneos de expresión”,²⁵³ advertidos por la investigadora Ann Kaplan.

²⁵¹ Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid: Cátedra, 1991), 52.

²⁵² Ann Kaplan E, *Las mujeres y el cine, A ambos lados de la cámara*, trad. María Luisa Rodríguez Tapia (Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1998), 37.

²⁵³ Kaplan, *Las mujeres y el cine*, 44.

h) Cuestionar los horizontes de los realismos en función de las tecnologías encubiertas de la “maquinaria cinematográfica”, entendiendo con esta noción, lo que Ann Kaplan definió como “el cine en todas sus dimensiones: económica, técnica, psicológica e ideológica”²⁵⁴. Márgara Millán refiere, por su parte, y como uno de los tantos procesos de identificación, que la tecnología de la cámara despliega su intencionalidad o contribución al desvanecer los límites de lo real para favorecer a que se constituya una especie de sistema, un “operativo cinematográfico dispuesto para que el protagonista masculino domine la escena, el espacio ilusorio, donde se articula la mirada y se crea la acción”.²⁵⁵

Ahora bien, hay que subrayar que, dentro de la idea de cosificación de los cuerpos de las mujeres, como procedimiento inserto en los mecanismos obviados y naturalizados de representación audiovisual, el montaje juega un papel determinante al desmembrar o desarticular tales cuerpos y construir, de manera paralela, una verosimilitud, ilusión o efectividad placentera y narrativas desde los distintos manejos de los planos y los ritmos.

Por momentos, la excesiva fragmentación y el ritmo acelerado pueden impedir la asimilación de los contenidos al generar una ruptura abrupta de la ilusión cinematográfica. En otro empleo de los mecanismos, y con un manejo intencional, el plano secuencia y los ritmos ralentizados simuladores de lo real tienen la posibilidad de generar una nula visibilidad de los cortes, mientras trasladan las realidades sin cuestionamientos, entre otros manejos complejos del lenguaje audiovisual.

En esta dirección, Millán distingue la fragmentación, y un tipo de metonimia que yace en el montaje, en la cual se puede percibir que los diferentes planos que llenan la

²⁵⁴ Ibid., 33.

²⁵⁵ Millan, *Derivas de un cine femenino*, 53.

pantalla se destacan por ser detalles de unos cuerpos accesibles, dóciles, fáciles de poseer por sus partes, sus acercamientos. Imposibilitados a nombrarse por sí mismos en su totalidad con la pretensión de referir o construir contradictoriamente una totalidad.²⁵⁶

De frente a estos cuerpos imposibilitados, fragmentados y expuestos, la teórica Claire Johnston inserta el principio de la autonomía, de la emancipación de dichos cuerpos. Además, introduce el término “contra-cine” como lugar de estrategias y de subversión de los estereotipos femeninos. La autora expone que es necesaria una estrategia verdaderamente revolucionaria para desentramar la operación de los sistemas culturales.

En este tenor, Teresa de Lauretis apunta al apremio de constituir una “des-estética feminista”; Mulvey extiende el término del “contra-cine”, meditación que retoma de la revista *Camera Obscura*²⁵⁷, en la cual, las autoras señalan la importancia del manejo de temáticas feministas y el desmantelamiento de los códigos convencionales hacia el desarrollo de otras narrativas: “contribuyen al desarrollo de un contra-cine feminista, tanto porque adopta como tema central una problemática feminista como porque lleva a cabo desafíos específicos a los códigos cinemáticos y a las convenciones narrativas del cine ilusionista”. De esta idea céntrica, Mulvey reconoce estas reflexiones en sus propias meditaciones y análisis y repara que, desde los feminismos, el ejercicio político implica tender relaciones entre el contenido, la forma y la experimentación para trascender a la acción²⁵⁸, la autora extiende las redes posibles para insertar la crítica.

²⁵⁶ Ibid., 50.

²⁵⁷ “Feminism and Film. Critical Approaches” (*Camera Obscura*, 1, 1976). En Laura, Mulvey. “Cine, Feminismo y Vanguardia”, trad. Aurelio Sainz Pezonaga, *Youkali Revista crítica de las Artes y el pensamiento, Arte(s) Feminismo(s)* 11 (Julio--2011), consultado en Enero 20, 2013, <http://www.youkali.net/index11.htm>.

²⁵⁸ “Las mujeres no pueden satisfacerse con una estética que reduce el contra-cine a un trabajo únicamente sobre la forma. El feminismo está unido a su política, su experimentación no puede excluir el trabajo con el contenido”. En Mulvey, “Cine, Feminismo y Vanguardia”, 16.

Por otra parte, al término propuesto de contra-cine le antecede la idea de *counter cinema*²⁵⁹, que Claire Johnston desarrolla y retoma del colectivo pionero de publicaciones de teoría feminista en inglés, *Women and Film*, que en ese momento trabajaba con el proyecto *Camera Obscura* (*journal* fundado en 1976). Annette Kuhn, por su parte, explora el término de anticine feminista²⁶⁰ y amplía este concepto fundamental con la noción de *cine deconstructivo* como un montaje en sentido contrario, una oposición consciente que es consecuencia de una desarticulación del orden impuesto por el cine clásico, en el cual también se busca una participación de significación activa por parte de los espectadores y en el que la consciencia crítica se traspasa con las rupturas de los mecanismos y de las formas.

Por su parte, Márgara Millán²⁶¹ relaciona el término “engendrado” (*engendered*) propuesto por Teresa de Lauretis en 1987 —que encierra la desestabilidad y la mezclanza, “lo monstruoso y no natural” que subyace en estas otras políticas de representación— con el término de “amasamiento” de Gloria Anzaldúa —que arroja una manera alterna de mirar, mirada que nace en los intersticios, que cose los linderos y cuestiona los orígenes puros, una idea mestiza, diversa, para repensar y romper las identidades unitarias—:

Estoy participando en la creación de una nueva cultura, una nueva historia para explicar el mundo y nuestra participación en él, un nuevo sistema de valores con

²⁵⁹ En Johnston, *Women's cinema as Counter Cinema*, 24-31. El término de Johnston también es una revisión del debate iniciado en la editorial de *Cahiers du Cinéma* del año 69, en el cual Jean-Luc Comolli y Jean Narboni se plantearon el origen de la crítica en el cine desde las “grietas” que las mismas imágenes tienen el poder de articular desde su complejidad semiótica, “Johnston's notion of counter-cinema is indebted to a Cahiers du Cinéma editorial by Jean-Luc Comolli and Jean Narboni, ‘Cinema/Ideology/Criticism’, published in 1969 and translated shortly afterwards in Screen. Comolli and Narboni suggest that a text can offer a critique of itself through the contradictions that appear between its overt ideology and its formal properties of image, narrative, and dialogue. In such texts, ‘an internal criticism is taking place which cracks the film apart at the seams’” (Comolli and Narboni 1999: 757). En Shohini Chaudhuri, *Feminist film theorists, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, (London: Taylor & Francis Group, 2006), 40.

²⁶⁰ Kuhn, *Cine de mujeres*, 170-189.

²⁶¹ Millán, *Derivas de un cine femenino*, 64.

imágenes y símbolos que nos conecten con los otros y con el planeta. Soy un amasamiento, soy un acto de amasado, de unir y de juntar, lo que no solo ha sido producido por una criatura de la oscuridad y una criatura de la luz, sino por una criatura que cuestiona las definiciones de la luz y la oscuridad y les da nuevos significados.²⁶²

Dichos términos, aplicados a cinematografías insurrectas y planteados en espacios e instantes de creación y pensamiento diversos, encierran los retos para elaborar nuevos inventarios cinemáticos que incluyan las preocupaciones abordadas por los feminismos. Estas abarcan desde las primeras luchas y los principios colectivos de insubordinación, reconocimiento, principios igualitarios, libertarios e identitarios, de la autonomía, hasta los principios más incluyentes de autorrepresentación. Las inquietudes por instalar los contracines se han desplegado para romper con cualquier convención narrativa ilusoria o código patriarcal colocado en formas de identificación alienadas.

Annette Kuhn pondera la emergencia del anticine feminista como parte de las prácticas textuales necesarias, el cual es una respuesta al hecho irrevocable que, aun en las formas más ilusorias de la ficción, el cine hegemónico siempre contiene un manejo ideológico de los signos representados y de los registros más fieles. Además, en los mismos, existe una

²⁶² “I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. *Soy un amasamiento*, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings” (Mi traducción). En Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, (San Francisco: Aunt Lute Books, 1999), 103.

tendencia lógica a propagar las convenciones del placer a través de las elaboraciones narrativas.²⁶³

Kuhn encuentra la relación del anticine y del cine deconstructivo con los preceptos del teatro “épico” de Brecht y, al mismo tiempo, destaca la relevancia de “dirigir” o desviar a los espectadores a otro tipo de identificación por medio de estrategias deconstructivas. En este punto, Kuhn cita a Benjamin, quien propone que la distancia que se crea en el interior y en los resquicios de cada situación de la representación épica es el espacio crítico que aísla al espectador del conjunto de la representación. El fragmento se vuelve una restitución del proceso de análisis y forma parte del impacto de la ruptura, aunque para Kuhn la trascendencia de esta distancia disruptiva toma sentido en el momento en el que ocurre una verdadera interpelación al espectador.

A partir de estos conceptos, que navegan a contracorriente, se plantean otras maneras de constituir los discursos audiovisuales, desde la deconstrucción de un sistema audiovisual aferrado a la postulación de contenidos que emulan y reproducen las situaciones de poder, diferencia, desigualdad y dominancia. Dichos términos buscan la constitución de otras categorías no estáticas de la visión, en las cuales el discurso y la presencia de las mujeres no estén subordinadas, interpretadas, implantadas o, como Johnston plantea, suprimidas, reprimidas o ausentes.

De ahí la relevancia de las investigaciones de Teresa de Lauretis, quien propone desentrañar la compleja trama de significaciones en la que el cine participa activamente y, de maneras muy diversas, en la edificación de valores culturales. Por lo tanto, el cine es parte de los mecanismos para visualizar los discursos dominantes y normativos, en palabras de la

²⁶³ Kuhn, *Cine de mujeres*, 174.

autora: “no solo del cine como tecnología social, como funcionamiento de los códigos (una máquina, una institución, un aparato que produce imágenes y significados para la contemplación de un sujeto y junto con ella); sino también del cine como actividad significativa, como labor de semiosis, que compromete al deseo e instala al sujeto en los procesos mismos de la visión, del mirar y del ver”.²⁶⁴

En función de lo anterior, denotamos al montaje como célula o parte medular de este lenguaje fragmentario al situarse como un potencial central para entramar y constituir subjetividades, necesidades y modos de interacción, trascendiendo el espacio de la obra de arte.²⁶⁵ Podemos distinguir al montaje, por un lado, como una técnica explícita de intervención en la producción de discursos audiovisuales que, a su vez, puede manifestarse como síntoma develador de una relación más profunda y estrecha de la articulación de signos espacio-temporales abiertos en función de los modos de interacción y los discursos dominantes de la cultura visual global.

En consecuencia, a los puntos reactivados y dispuestos por las propuestas de los contra-cines o contraescrituras feministas, el montaje, que enhebra estos discursos, se ha repensado a partir de disposiciones situadas y heterogéneas de enunciación. Dicho montaje se articula y se pronuncia para distinguir manifiestas disposiciones estéticas y discursivas periféricas que:

²⁶⁴ De Lauretis, *Alicia ya no*, 98.

²⁶⁵ “The relation between the moving image and the profilmic is only one dimensión of cinema’s ontology. At least as important is the relation between viewer and image, and the way that this mediates the relation between image and profilmic” en Niels Niessen, “Lives of cinema: against its ‘death’”, *Screen* 52:3, Oxford University Press (Autumn--2011), 307–326.

1) Revelen un contenido intertextual, de y desde la diáspora, es decir, originado en las orillas de la masificación, la transculturización o en los intersticios de los discursos esencialistas, hegemónicos o de inclinación polarizada.

2) Involucren la mirada situada, inclusive dentro de la modalidad multifocal que se acentúa con el advenimiento y la especialización de las tecnologías de registro audiovisual.

3) Den cuenta de la participación activa de cada una de las distintas miradas que intervienen en una producción audiovisual, no solo de el/la que es visto/vista, sino la mirada intersubjetiva de el/la que mira incluyendo las relaciones transversales que se ponen en tensión dentro de la obra, hasta traspasar los límites formales de la obra.

4) Detonen la participación del receptor, o se deriven de la intervención de los participantes, a partir de una ejecución interrelacional de la mirada, de manera que se evidencie la interpelación desde el montaje más allá de una interpretación hermenéutica o de la conmoción dramática de las historias.

5) Se subleven como un tipo de montaje cóncavo que, disloca y desmantela los estereotipos y los tipos, propios de las dominancias patriarcales, y subviertan la narratividad efectiva con la problematización de los puntos de vista y con la inserción de perspectivas abyectas o “dislocadas”. Esto en el sentido desarrollado por Julia Kristeva, quien da una serie de apreciaciones alrededor de lo abyecto como imágenes que se sitúan del lado de una “impureza arcaica”, anterior a los pecados, y que es, además, “una rebelión” contra aquello externo o interno que lo amenaza: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden”.²⁶⁶

²⁶⁶ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 11.

6) Se desplieguen de la autorrepresentación o a partir de la autorreferencialidad de los sujetos registrados. Estos constituyen determinados vínculos desde el reconocimiento.

7) Abarquen la heterogeneidad enunciativa, a la vez que diluyen los linderos de los lenguajes audiovisuales: videoarte, cine y las prácticas artísticas del performance, la danza, la pintura, la literatura y otros campos cognitivos.

Además, en los ensamblajes/montajes de las propuestas de los contra-cines feministas se distingue la problematización de los rasgos estilísticos que propicia un manejo a profundidad de los vínculos entre los signos y las relaciones significativas de cada uno de los elementos que componen una trama visual y auditiva (encuadres, tipos de planos: plano detalle, primerísimo primer plano, primer plano, plano general, gran plano general, plano entero, plano medio, plano americano, etc., sonidos extradieгéticos, dieгéticos, ritmos, yuxtaposiciones, contrastes, etc.). La conducción de tales rasgos parte de una abstracción para denotar las repercusiones externas de las composiciones, las combinaciones y las tensiones entre cada uno de los elementos intervenidos durante un registro audiovisual.

En función de los contenidos articulados en los contra-cines feministas, es preponderante reconocer en los mismos, la deconstrucción o desmantelamiento de los “mitos” del patriarcado, “masculino-héroe-ser humano o femenino-obstáculo-frontera”²⁶⁷, y otras relaciones binarias internas de la obra, representadas y transmitidas a través de los elementos visuales. En dichos montajes los cuerpos fragmentados no son examinados desde los puntos de vista convencionales.

Por otra parte, se provoca la disolución o cuestionamiento de los personajes estereotípicos y los personajes tipo, estructurados en reacciones y comportamientos

²⁶⁷ De Lauretis, *Repensando el cine de mujeres*, 192.

obviados y naturalizados desde los encuadres de la “comodidad” visual, y se dispone el micro espacio del universo fílmico para personajes no elaborados con artificios y se abren las puertas a situaciones desencajadas, que rompen con el equilibrio o la perfección de la trama. En dichas realizaciones se busca una interpelación efectiva y la desestabilización de los realismos no críticos, con rasgos dominantes de los llamados mecanismos del cine clásico o hegemónico, con el vuelco de las unidades espacio-temporales.

Desde esta fortaleza expresiva multifocal, el montaje genera cuestionamientos al tensionar el *continuum* de los micro espacios y, en ocasiones, al notar las relaciones de autoridad dentro de una narrativa o estructura, debido a la dirección sistemática de la mirada. Cuando el montaje proyecta la mirada de forma extensiva hacia la manera en cómo se articulan los discursos en la *praxis vital*, puede reproducir situaciones específicas de diferencia, represión o contención de los sujetos a través de la vertiginosidad.

De frente a los montajes feministas, los contenidos generados desde el circuito cerrado de las gramáticas audiovisuales están dispuestos en una linealidad narrativa fuera de la crítica, la cual tiene un peso de supresión en los constructos. En dichos contenidos, el empleo de la fragmentación, la aceleración de los ritmos, la sensación de hiperrealidad, la reproducción icónica o simbólica del lugar común, los clichés, y hasta el asentamiento de la misma organicidad narrativa, pueden funcionar como dispositivos de consolidación auxiliares de otros aparatos ideológicos dominantes dentro de una mecanización de la producción audiovisual y de la automatización del mismo proceso creativo.

En una dirección de ideas en torno a la tecnología, el poder, las intervenciones en el espacio, el tiempo y las subjetividades, distinguidas por Deleuze y Paul B. Preciado y, a partir de los recorridos propuestos por Foucault, se extrae la imagen del montaje como

parte y consecuencia de las tecnologías de intervención en el registro audiovisual, especialista para irrumpir y dirigir de manera incisiva en los relatos en los que se materializa conocimiento. Preciado subraya el despliegue de Foucault para distinguir a la técnica como “micro-poder artificial y productivo” que, más allá de las dicotomías, se encuentra integrado a las relaciones fluctuantes entre los macro y los micro espacios, mismos que van desde los territorios abstractos del poder a los de los propios cuerpos.²⁶⁸

Preciado observa que para Foucault la técnica es un tipo de poder que se moviliza en distintos niveles cognitivos, referidos por el autor como “tecnologías del yo” que divide en cuatro grandes grupos (“técnicas de producción, técnicas de sistemas de signos, técnicas de poder y tecnologías del yo”²⁶⁹) que se relacionan entre sí y que tienen que ver con algún tipo de dominación. El montaje, por consecuencia, participa en la constitución de mallas de poder en función de la representación y a la localización determinada de los sujetos, como sustento de la tecnología de la producción de significados. En este sentido, distinguir dichas disposiciones para hablar de las intervenciones de la técnica de las producciones audiovisuales en el espacio corpóreo, el espacio y tiempo cotidianos, las subjetividades de los sujetos y la construcción de las sociedades contemporáneas, sirve para comprender, en gran medida, la tendencia a la sujeción y a la estabilidad de los discursos por parte de los sistemas globales de control.

Para Deleuze, la técnica dirige, es decir, es la segunda dirección de la atención, de la mirada. La primera dirección se lleva a cabo con la síntesis del medio, con el enfoque de un

²⁶⁸ “La técnica es una especie de micro-poder artificial y productivo que no opera de arriba a abajo, sino que circula en cada nivel de la sociedad (desde el nivel abstracto del Estado al de la corporalidad)”. Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual, Prácticas subversivas de identidad sexual* (Madrid: Editorial Ópera Prima, 2002), 124--125.

²⁶⁹ Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. Mercedes Allendesalazar (Barcelona: Paidós, 1990).

medio específico en un momento determinado. Asimismo, la dirección de la atención, al converger con lo real, puede materializarse a través de las acciones que se reproducen en la vida cotidiana: “Estas son las tres formas de montaje o de alternancia rítmica: la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas, la de acciones convergentes”.²⁷⁰

Sin embargo, en un ensamblaje feminista, con una “des-estética” feminista correspondiente, como refiriera Teresa de Lauretis, los planteamientos se complejizan al desarticular los diálogos o posicionamientos entre los cuerpos, la tecnología y los motivos de registro. Esto ocurre a medida que se intenta comprender el lugar de los sujetos frente a los ritmos globales y locales.

Sumado a lo anterior, las distintas formas de las contraescrituras feministas se sitúan no únicamente hacia una dirección de convergencia con lo real, sino a partir del reto de constituir otros acercamientos con lo real, que no únicamente representen a la mujer y los sujetos subalternos en su complejidad, sino que los problematice y, además, reformule los manifiestos y posicionamientos como sujetos subalternos, desplazados, minimizados, degradados, discriminados, etc. Al respecto, Teresa de Lauretis plantea:

El proyecto del cine de mujeres, por lo tanto, ya no es el de destruir o discontinuar la visión centrada en lo masculino, representando sus nudos ciegos, sus brechas, sus aspectos reprimidos. El esfuerzo y el desafío son ahora los de lograr otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social.²⁷¹

²⁷⁰ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 54.

²⁷¹ De Lauretis, *Repensando el cine de mujeres*.

4 Autocuerpos, contra-cines y feminismos

Mi ojo es mi corazón.

Pola Weiss

Para los contra-cines feministas, desde la función restitutiva del montaje, no solamente el concepto de conocimiento situado o, en este caso, de miradas situadas, es sustancial. Otro neologismo y concepto relevante, señalado por Márgara Millán como parte de la teoría crítica “encarnada en el propio cuerpo, diverso y múltiple”²⁷² que se entrelaza a la noción de situar al cuerpo político de las mujeres para introducir la dialéctica, además de movilizar y descentralizar la producción de conocimiento y de significados, es la noción de autocuerpos, término que introduce Alexandra Juhasz en la desembocadura de realizaciones y autoexploraciones concebidas por los colectivos de mujeres desde finales de los años 60, y por videastas en los años subsiguientes, en línea a producciones de activistas de la salud — “*Self-Help*”²⁷³—.

²⁷² Márgara Millán. *Derivas de un cine femenino*. México, D.F.: Ediciones del Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

²⁷³ Boston Women's Health Book Collective (1969) es un movimiento revolucionario que comenzó a tratar libremente temas de sexualidad y aborto de manera práctica, otorgando la posibilidad de autorreconocer los cuerpos para tomar decisiones desde las individualidades. En 1970 el colectivo imprimió el manual “Women and Their Bodies” que hasta el día de hoy se puede descargar de su página oficial. “As the women’s movement was gaining momentum and influence in the Boston area and elsewhere around the country, 12 women ranging in age from 23 to 39 met during a women’s liberation conference at Emmanuel College. In a workshop on “Women and Their Bodies,” they shared information and personal stories and discussed their experiences with doctors. (...) They decided to put their knowledge into an accessible format that could be shared and would serve as a model for women who want to learn about themselves, communicate their findings with doctors, and challenge the medical establishment to change and improve the care that women receive”. Boston Women's Health Book Collective Organization, 1969, (OBOS) “Our Bodies Ourselves”, consultado en Mayo 30, 2014, <http://www.ourbodiesourselves.org/history/>.

En tales reconocimientos se emplearon técnicas de autorrealización, fortalecimiento y autoexploración de los propios cuerpos, con la finalidad de concientizar a las mujeres de sus realidades individuales y colectivas en el seno de una cultura patriarcal de control sobre los cuerpos. Dichos documentales feministas, son revisados por Julia Lesage²⁷⁴, para ejemplificar las luchas de las mujeres por construir sus propias subjetividades, al elaborar estrategias cognitivas de entendimiento mutuo y de diálogo, como actos curativos, de concientización y de crecimiento personal y colectivo.

Juhasz considera a esta embestida, una segunda revolución audiovisual reivindicativa de los años 90, que inició en los años 70, en la que se retoman las indagaciones audiovisuales que se vuelcan a los propios cuerpos.²⁷⁵ Como una labor introspectiva del montaje audiovisual, en la noción de autocuerpos se impugnaron, desde el interior de la misma estructura, los signos característicos de una representación alienada del binarismo patriarcal, al reanudar las acciones en torno a la liberación de los cuerpos desde un lugar enunciativo y deconstructivo. La autora señala:

Si la teoría feminista nos ha enseñado que el discurso construye la realidad, estos nuevos videos hechos por mujeres documentan y, en ocasiones, deconstruyen una realidad construida que, no obstante, se vincula con el dolor corporal (...) ¿Por qué el video de autocuerpo? Al igual que las cineastas feministas de los años setenta, que hicieron documentos de su cuerpo en respuesta a las teorías políticas y temáticas de su época, las videastas feministas reflejan en los años noventa, las cuestiones de nuestro tiempo al utilizar el aparato teórico del período.²⁷⁶

²⁷⁴ Julia Lesage, "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film" en *Issues in feminist film Criticism*, Patricia Erens ed. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990).

²⁷⁵ Juhasz, *Nuestros autocuerpos*, 50.

²⁷⁶ *Ibid.*, 51.

En dichos ejercicios se evidenciaron los componentes del constructo, desde una revisión y modificación interna de las formas y los contenidos. Además, se diluyeron los esencialismos que ostentaban los ensamblajes de las corrientes clásicas del cine. Se trataba de detonar desde dentro, deconstruir y transformar los contenidos: “el término ‘deconstrucción’, se refiere, en primer lugar, al modo en que los rasgos ‘accidentales’ del texto se pueden ver como una ‘traición’, una subversión del mensaje supuestamente esencial”.²⁷⁷

Desde perspectivas autorreferenciales, de decodificación, y de manera silenciosa — en palabras de Juhasz a partir “del silenciamiento del cuerpo”²⁷⁸—, se buscó renombrar a un cuerpo experiencial y fáctico, un cuerpo diverso que se presenta desnudo fuera de categorías esencialistas y reduccionistas. Dicha búsqueda autorreferencial posibilita el desmantelamiento de las representaciones por tanto tiempo enclavadas en el orden social dominante de una cultura basada en la repetición de imágenes constituidas por la interpretación patriarcal.

Con esta vuelta reflexiva, Alexandra Juhasz diferenció que estas oleadas revolucionarias feministas de autorrepresentación audiovisual, desplazadas entre explosiones genéricas, oscilaron del videoarte al cine experimental, del documental a la ficción, con estrategias audiovisuales discursivas impregnadas no solo de autorreferencialidad, sino también de reivindicación, autoconsciencia política de los distintos sistemas y estructuras de opresión (raza, clase, religión) y de disolución de los

²⁷⁷ Raman Selden, ed., *Historia de la crítica literaria del siglo XX, Del formalismo al postestructuralismo* (Madrid: Akal, 2010), 197.

²⁷⁸ Millán, *Derivas de un cine femenino*, 155.

esencialismos y los significados inequívocos. Las “videastas del autocuerpo” cuestionaron entonces las primeras realizaciones y hasta los propios feminismos hacia un video híbrido, deconstruido y de recepción crítica.

La formulación de los complejos de autocuerpos se ha ido desplegando en repetidos momentos críticos de las cinematografías feministas y como consecuencia de una larga historia de expulsión, allanamiento, transgresión, levantamiento, silenciamiento y anulación de los cuerpos de las mujeres y los cuerpos periféricos. Tal anulación se vio acentuada por las explotaciones adversas y constantes en los territorios latinoamericanos, los altos niveles de marginación y las permanentes condiciones de colonialismo y de violencia en diferentes esferas y espacios. Dichos cuerpos han asumido la búsqueda de una voz propia, las voces de la comunidad, la voz transgresora del cuerpo diverso, desde un replanteamiento de las prácticas de los montajes audiovisuales.

Para esta reconstrucción desde el “amasamiento” de identidades atravesadas por otras, se insistió, con el ejercicio de los montajes cóncavos, en la apertura y ruptura de territorios delineados y demarcados. Desde el trabajo de montaje se abrieron infinidad de posibilidades no solo de lectura, sino también de participación de los receptores para la asimilación de los autocuerpos latinoamericanos.

En estas búsquedas y ejercicios de autocuerpos latinoamericanos la fragmentación se emplea para asimilar la restauración de los cuerpos, cuerpos rotos e incompletos, atrapados en las dicotomías y en la separación. La segmentación se explora como una herida doliente y no doliente y como una incisión suturada que debe y necesita estar siempre abierta para ser nombrada.

Desde este transcurrir y ejercicio dialéctico, se insertó la contingencia, la irreverencia y la carne viva del cuerpo situado del performance entre la división de las pantallas, los cortes, la repetición de los ritmos cinemáticos y la vivificación de sonidos ausentes. Las acciones situadas y encarnadas empoderan los cuerpos y los subleva de una inducida otredad, desde la elección de situar la mirada e interpelar una reapropiación hacia la disminución de distancias. En búsqueda de la constitución de discursos propios, la yuxtaposición e integración de los lenguajes dispuso una acumulación de recursos transversales para la restitución de las subjetividades.

Autocuerpo es, por consiguiente, apropiarse del espejo y virarlo para mirar el propio cuerpo y romper con la perspectiva de control. En palabras de las traductoras, es un territorio nuevo para las videastas y cineastas feministas, es un “presento-(mi-propio)-cuerpo”²⁷⁹, no es actuación ni representación. Esta inflexión es el devenir más distintivo de la concavidad.

Para hablar de esta inmersión crítica en Latinoamérica y del viraje del espejo, en un ejemplo claro de los años 70, que mencionamos brevemente en el capítulo anterior, la artista Leticia Parente (Leticia Tarquinio de Souza Parente, Brasil, 1930) llevó a cabo una serie de acciones que registró con una cámara de video, exploraciones que desplegó en escenarios minimalistas, sin muchos objetos alrededor, y que encaró con encuadres de gran cercanía. Fueron ejercicios cortos, concretos, aislados, en algunos casos realizados en escenarios cotidianos y en otros en espacios no discernibles. Estos trabajos, pioneros del videoarte brasileño, son examinados como unas de las primeras expresiones subversivas en Brasil desde esta plataforma expresiva y comunicativa.

²⁷⁹ Juhasz, *Nuestros autocuerpos*, 16.



Leticia Tarquinio de Souza Parente 1) *Tarefa I* (1982, 2 min), 2) *In* (1975, 1 min 20 s.) (Brasil, 1980)

Las obras de Parente, como registros de acciones de performance, son montajes concretos y realizaciones fragmentadas, que, de a manera de apropiación y de restitución irónica, elaboran una crítica a la cosificación de los cuerpos de las mujeres, la predefinición de sus actividades y la no remuneración del trabajo doméstico. Además, estas acciones se desarrollan en espacios definidos con antelación, como son los territorios domésticos, la zona idílica y estereotipada de pertenencia femenina: el “hogar”.

La artista emplea una iconografía extraída de la esfera doméstica, conjuntamente se apoya en el desplazamiento de las luchas políticas a territorios privados, supuestamente “estables”, para denunciar la reducción y sumisión del cuerpo de las mujeres en los espacios domésticos. Con esto pone en duda la naturalidad y la pertenencia de los actos feminizados, con la reapropiación del cuerpo de la mujer como territorio marginalizado de conquista y sujeto a denominaciones identitarias.

En línea a estas reflexiones y embestidas que fluctúan entre la denuncia, la abstracción y “relectura” de los objetos y espacios domésticos, al resaltar la invisibilidad, relevancia y valía en términos económicos y de mercancía de la labor doméstica, artistas —

como Miriam Shapiro y Judy Chicago (1971) que dispusieron los espacios transdisciplinarios de la *Womanhouse*, Martha Rosler (Estados Unidos, 1943), con su ejercicio fílmico *Semiotics of the Kitchen* (1975), del mismo año que la obra de Parente, el documental de Beatriz Mira (México) del Colectivo Cine-Mujer, *Vicios en la cocina* (1977), el cortometraje, de años posteriores, *¿Y su mamá qué hace?* (1980) de Eulalia Carrizosa (Colombia), del colectivo y fundación Cine-Mujer, el cual produjo más de un centenar de documentales y filmes— trasladaron la urgencia de la proclama en la descontextualización, el aislamiento o la evidencia desde otras ópticas de los objetos y los espacios privados y domésticos.

Leticia Parente se sube a un armario, se coloca un gancho de ropa a sí misma, se “cuelga” a ella misma en el armario como si su cuerpo fuera parte del abrigo y cierra la puerta (*In*, 1975, 1 min 20 s.). La cámara, que al principio se mantiene estática frente a sus pies, lentamente sube, realiza un *zoom* de acercamiento y, en un plano medio, se sostiene para después alejarse con otro *zoom* que saca la mirada del mueble mientras ella cierra la puerta.



En otro momento, con el ejercicio *Preparação I* (1975, 3'30 min), una toma fija muestra a una mujer que se arregla frente al espejo, la cámara lleva a cabo acercamientos (primeros planos y planos de detalle) en el momento en el que ella se maquilla sobre unas etiquetas blancas que se han adherido con anterioridad a sus ojos y su boca. Ella no solo se

maquilla, también se pinta las pupilas, las pestañas, la boca, se “fabrica” una máscara fragmentada, unos retazos que cubren su rostro.

Giulia Lamoni, artista e investigadora, señala que estas obras son señalamientos de denuncias políticas en distintos niveles de significación que van del espacio doméstico y sus opresiones intrínsecas como su trascendencia de mano de obra libre de remuneración y las interpretaciones de dependencia. Lamoni refiere la relevancia de emprender una crítica a la vida social desde la experiencia²⁸⁰. De estas ideas transversales, Lamoni reconoce en el collage el medio idóneo para insertar la crítica en una situación “familiar” que, al mismo tiempo, es perturbadora. El collage, o la labor de montaje, dispone una interacción “lúcida” del discurso (Parente, 1975) y, por lo tanto, un entramado que despierta y que reactiva posibilidades de crítica a partir de espacios o territorios contrarios en tensión.

En uno de los filmes más conocidos de Parente, *Marca registrada* (1975, 9 min), mencionado en el primer capítulo, se observa una cámara que se desplaza del suelo al objeto de inversión, para adentrarse y palpar la acción subversiva: La artista cose con aguja e hilo la frase “Made in Brasil” en la planta de su pie. La subversión no se manifiesta unívoca o

²⁸⁰ Giulia Lamoni distingue no solo las “interconexiones heterogéneas” que suceden en las experiencias “domésticas” cotidianas de las vidas de las mujeres, tratadas en las obras de tres artistas brasileñas, identificando la relevancia de dismantelar las prácticas y las estéticas con el objetivo de insertar crítica en el proceso receptivo: “In these works of Maiolino, Parente and Geiger, ‘political energies’ are ‘enhanced’ by the heterogeneous interconnections established between everyday female experience - in the spatial configurations of domesticity - and ordinary situations of oppression and marginalization. It is, I think, the collage of home as one’s dwelling and home as one’s country that creates ‘foreignness’ and stimulates questioning. At the same time, specific aesthetic strategies that mobilize spectatorship in a critical way and question the role of art in collective emancipation are also crucial here. Drawing on the specificity of the aesthetic experience, these works open spaces of ‘lucidity and speech’, to quote artist Letícia Parente (Parente, 1975)”, en Giulia Lamoni, “(Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger”, *Revue Artelogie*, no. 5 (2013), consultado en Marzo 7, 2014, <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article231>.

uniforme, sino en medio de relaciones y significaciones que conducen al interior del acto al tiempo que lo fraccionan y recubren de direcciones críticas múltiples.



Leticia Tarquinio de Souza Parente, *Marca registrada* (Brasil, 1975, 9 min)

Por un lado, la reclama deviene a la objetivación del cuerpo, solo los objetos contienen determinadas leyendas de fabricación y pertenencia. No obstante, la leyenda se suscribe en un cuerpo de mujer. Lo que podría ser una reivindicación latinoamericana, se problematiza a partir de la categorización de las nociones binarias que rigen los imaginarios culturales y los mitos sociales. Jane Blocker, en un análisis sobre la obra de Ana Mendieta y sus motivaciones enunciativas, indaga en la traslocación del concepto *tierra* en múltiples resonancias. Este elemento es recurrente en la obra de la artista, el cual ella resignifica a partir de un conocimiento situado frente a las suscripciones ideológicas que la envuelven.

Tierra y nación forman un binomio (...) La tierra es prehistórica, femenina, primitiva, corporal; la nación en histórica, masculina, colonial, mental. Es decir, la nación es la entidad (aun cuando, en ocasiones, sea invisible) que imprime significado

y sentido de urgencia en los componentes que constituyen la forma de concebir la tierra.²⁸¹

Resulta difícil diseccionar de manera aislada, del video performance de Parente, los contenidos involucrados en el montaje cinético que en ese instante se suscitan —desde el hecho de registro tecnológico hasta la urgencia de registro del cuerpo— frente a la abyección contenida en la transgresión del acto y la posibilidad de reproducir ese registro tantas veces sea necesario. En este tiempo, están comprendidos muchos tiempos e historias, el cuerpo político de la artista es la incisión precisa con potentes cargas de “dominación e insubordinación” poscolonial.²⁸²

Su cuerpo se sitúa entre la pulsión de artificialidad de la tecnología y las determinantes expresivas que la misma detonan; entre el “aquí y ahora” político del performance y su cuerpo encarnado y suturado en Brasil, y entre los pálpitos que forman su autocuerpo. Leticia Parente sugiere establecer relaciones “arqueológicas” en torno a los espacios y el tiempo. Para ella el video es una forma de acceder a relaciones mucho más profundas que evidencian la visceralidad del cuerpo frente a las presiones externas. Parente

²⁸¹ Jane Blocker, “Tierra”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, comps. (México, D.F.: Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, CONACULTA, 2007), 380.

²⁸² En cada registro y en cada proyección se puede restituir y vivificar el pasado, por lo que en los registros audiovisuales la pulsión poscolonial se expande y se esparce en una apertura constante de los signos cinemáticos y sonoros y en los distintos niveles de identificación. Mezzadra y Rahola exponen que la carga de dominación y de insubordinación se ha fragmentado y restituido de acuerdo con los nuevos tipos de organización, sin embargo, es algo que aún está en el núcleo de las experiencias. “El tiempo postcolonial es aquel en el que la experiencia colonial parece estar, de manera simultánea, consignada al pasado y, precisamente debido a las modalidades en las que se produce esta ‘superación’, instalada en el centro de la experiencia social contemporánea —con toda la carga de dominación, pero también con toda la capacidad de insubordinación, que distingue esta experiencia—. La reclusión, que es la verdadera clave ‘epistémica’ del proyecto de explotación colonial de Occidente y de la resistencia contra él, ya no organiza una cartografía capaz de distinguir inequívocamente la metrópolis de las colonias, puesto que estas estallan y se recomponen continuamente a escala global”. Sandro Mezzadra y Federico Rahola, “La condición postcolonial. Unas notas sobre la cualidad del tiempo histórico en el presente global” en *Estudios Postcoloniales*, trad. Marta Malo, Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui, (Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2008), 263.

considera que la tecnología se presenta como obstáculo, reductor o ampliador de las distancias entre el espectador y las personificaciones de la experiencia inmediata y palpable.

283

²⁸³ Leticia Parente, Video Arte, “Proposta geral da obra em vídeo”, consultado en Junio 3, 2014, <http://www.leticiaparente.net/>.

5 Contra-cines, cuerpos y montaje

Al verla a través de la lente. La miro convertirse en mí, convertirse en mía.
Al entrar en la única realidad de los signos, donde yo, yo mismo, soy un
signo.²⁸⁴

Trinh T. Minh-Ha

En los ejercicios de los contra-cines latinoamericanos de los años 80 y 90, el ímpetu documental se entrecruza con el carácter testimonial, autorreferencial, biográfico y autobiográfico, la escritura con y desde el cuerpo y el activismo artístico, tal como Parente mostrara escrito en su propia piel. La propagación de los espacios de pensamiento no se vislumbró sin el cuerpo diverso como ápice político y la restitución de las emociones silenciadas.

En uno de los primeros ejercicios filmicos de la directora y activista feminista argentina María Luisa Bemberg (Buenos Aires, 1922), el cortometraje *El mundo de la mujer* (1972), realizado durante la exposición Internacional *Femimundo '72* en La Rural, predio ferial de Buenos Aires. Bemberg, reúne notoriamente en el filme algunas de las preocupaciones feministas de la época. El documental se produce desde el accionar conjunto de mujeres distintas que escucharon y vieron articuladas sus preocupaciones en las voces de las otras. Dichos encuentros y coincidencias consolidaron los primeros grupos feministas²⁸⁵

²⁸⁴ “Watching her through the lense. I look at her becoming me, becoming mine. Entering into the only reality of signs, where I, myself, am a sign”. Extracto de “Reassemblage”, Dir. Trinh T. Minh-Ha (40 mins, 1982).

²⁸⁵ María Laura Rosa indica la relevancia de las reuniones feministas como encuentros de autorreconocimiento y de compartir emotividades. En su tesis sobre el arte de la segunda ola en Argentina, describe la sorpresa de las mujeres al coincidir en las problemáticas vividas. De esta identificación se da la inflexión hacia la constitución de estrategias políticas grupales entre tiempos de dictadura, “a finales de esta década –los 60’- se

de Argentina de finales de los años 60, como la Unión Feminista Argentina (UFA) en 1969 y el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) en 1972.

El mundo de la mujer es un documental que intercala extractos sonoros de la misma muestra con sonidos ficcionales de otros contextos, como son fragmentos del *Libro azul de para ti* y de “*Guía para saber cuál es la mujer ideal para cada hombre, cómo debe hacer para conquistarlo y conservar el amor...*”, con grabaciones del cuento *La Cenicienta* de Walt Disney. El cortometraje comienza con una *voz en off* que abre con el relato del cuento *La Cenicienta*; paralelamente, una voz inequívoca de un vendedor enuncia con fervor: “Femimundo S.A. (...) dirigiendo sus intereses y apelando por primera vez al más poderoso factor de consumo de la época actual: la mujer”, a la vez que una voz de mujer seduce con instrucciones precisas: “Cuide mucho la casa porque él ama el orden. Debe ser sensual pero no demasiado”.²⁸⁶

Mientras se tejen los tres referenciales, las imágenes de la feria se yuxtaponen y se observa un devenir de objetos “maravillosos”, un frenesí de colores brillantes de labios, grandes pestañas postizas, un desfile de modas interminable, cosméticos y electrodomésticos. Los encuadres son, en su mayoría, planos de detalle y primeros planos en los que se trata de enfocar la atención de lo que se vende y de lo que se compra, los objetos, las modelos y la mujer feminizada. En la parte climática del cortometraje se aceleran los cortes y la interposición y yuxtaposición de planos, todos los discursos se “empalman” y

forman las primeras agrupaciones feministas del país, desarrollando reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En 1969, bajo el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía, se organiza en los salones del café Tortoni la Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participan la cineasta María Luisa Bemberg, la escritora Leonor Calvera, la fotógrafa Alicia D’Amico, Sarita Torres, una egresada de la reciente carrera de sexología, Marta Miguelez, Gabriela Christeller y Hilda Rais, entre otras mujeres”. María Laura Rosa, “Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 2011), 47.

²⁸⁶ María Luisa Bemberg, “El mundo de la mujer” (Buenos Aires, Argentina, 1972), 15’52 min.

acontece un caos. El cuento de la cenicienta termina con la mujer-muñeca encerrada en su propia trampa o en la jaula que se ha previsto para ella.

Está claro que, en el sentido subversivo y de denuncia de esta producción, cada uno de los elementos del filme está dirigido hacia el resquebrajamiento de una contractual corriente cultural ligada a la economía de mercado. La película contiene una sucesión de imágenes entrecruzadas, no todos los planos son de mujeres estereotipadas, sino que, también, hay un registro de cuerpos distintos de mujeres de la audiencia. Este “recordatorio” de la diversidad de los cuerpos y las grandes diferencias entre un cuerpo y otro es un recurso claro de una contraescritura fílmica, en el que los patrones de designación de los estereotipos, que no permiten ser puestos en duda, son discutidos.²⁸⁷

Este documental no solo obedece a una sucesión de registros críticos durante la feria en cuestión, sino que, además, conforma el marco de una serie de acciones que llevó a cabo la Unión Feminista Argentina (UFA). Este colectivo irrumpió meses antes del esperado evento en el escenario mediático para crear un manifiesto y expresar su inconformidad frente a la serie de manipulaciones, condicionamientos, discriminación, marginación y cosificación²⁸⁸ en las que estaba envuelto el prototipo de la mujer “moderna”.

²⁸⁷ La contraescritura fílmica o el contradiscurso que extiende Bemberg se sustenta en el manejo simbólico de elementos de denuncia que enturbian las relaciones entre imagen-sonido-texto: “Bemberg desarrollará entonces un contradiscurso empleando las mismas herramientas del sistema: palabra e imagen. Las palabras – ya sean a partir de fragmentos leídos por voces en off o por la letra de las canciones seleccionadas- y las imágenes conformarán una mirada de denuncia”. En María Laura Rosa, “Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 2011), 63.

²⁸⁸ Los trabajos y acciones de los colectivos artísticos y los grupos fueron fundamentales para la discusión filosófica y política desde los grupos de apoyo. Construir una red de pensamiento y acción, fue tarea fundamental de las feministas de los años 70, “la Unión Feminista Argentina (UFA), que se funda en 1970, se constituye a partir de las repercusiones de una entrevista realizada a María Luisa Bemberg por su trabajo como cineasta. En aquella oportunidad ella se declaró abiertamente feminista y preocupada por la situación de las mujeres. (...) En esa ocasión las mujeres de UFA repartieron volantes de repudio en los que se caricaturizaba a la mujer moderna sometida a las tareas del hogar y con el imperativo de no perder la belleza. Esta intervención fue la materia prima para el ácido film de María Luisa Bemberg *El mundo de la mujer*

La militancia feminista consistió en disputarles a los discursos modernizadores, expresados en los medios de comunicación, el espacio privado devenido público de las relaciones interpersonales y de la propia subjetividad con el que se buscaba dar forma a la mujer moderna.²⁸⁹

María Laura Rosa distingue la naturaleza de lo que ella llama “el contra discurso de Bemberg” y encuentra en su propuesta que la noción de fragmento se emplea para derribar un patrón por largo tiempo constituido en las articulaciones hegemónicas. Al respecto, la autora advierte: “Bemberg buscará desestabilizar, a través de la cámara, el patrón de cuerpo (...) reflejará a partir de los fragmentos del cuerpo, el exhibicionismo publicitario y el mercadeo ilimitado y poco disimulado de los objetos que esclavizan a la mujer, una mirada propia que subvierte lo que el evento vende”.²⁹⁰

(1972)”. En Catalina Trebisacce, “Una segunda lectura sobre las feministas de los ’70 en Argentina”, *Conflicto Social* 3, no. 4, (Diciembre--2010).

²⁸⁹ Trebisacce, “Una segunda lectura sobre las feministas de los ’70 en Argentina”, 26--52.

²⁹⁰ María Laura Rosa, *Fuera de discurso*, 71.



María Luisa Bemberg (Buenos Aires, Argentina, 1922- 1995), *El mundo de la mujer* (Buenos Aires, Argentina, 1972), 15 min 52 s.

En la película la lectura del fragmento es a través del manejo de los planos (plano detalle, primer plano, primerísimo primer plano), planos de acercamiento a los rostros de las mujeres, los objetos de belleza y los rostros de complacencia de los sujetos masculinos, que otorgan y contienen la pulsión de desestabilizar paradigmas del cuerpo de las mujeres, el trabajo doméstico y el consumo. Su empleo, desde la intertextualidad y el montaje del sonido en este filme, emula la mirada lineal y privilegiada que disecciona, que clasifica y ostenta una posición de control frente a la exposición de escenarios íntimos en lo público. La fragmentación, además, ironiza sobre las supuestas necesidades de las mujeres presentadas en la feria.

En la película, las mujeres feminizadas de los aparadores y de los *stand* comerciales, a su vez ambientados como interiores de “hogares” de clase media, recrean situaciones “cotidianas” resueltas por la comodidad tecnológica. Ellas supuestamente exhiben sus deseos más privados, o, al menos, eso es lo que los publicistas pretenden hacer creer. Al mismo tiempo, y desde un muestrario de deseos que arroja elementos similares a los de la contemplación de la escenificación de las muestras vivientes, ellas conforman una pasarela para ser vistas (*to-be-looked-at-ness*²⁹¹).

Barbara Kirshenblatt-Gimblett hace un recorrido del objeto etnográfico desde el fragmento. La autora encuentra derivas del coleccionismo en el fragmento como un modo de sujeción del universo tangible. De aquí que el fragmento, en las estrategias de los contracines, en muchas ocasiones, adopte la forma de huellas o impresiones emulando una tecnología de dominación sobre el otro objetificado, en este caso, el cuerpo de la mujer cosificada que es absorbida desde lo tangible para la producción de subjetividades binarias.

[...] las muestras en vivo tienden a hacer de la gente artefactos, porque la mirada etnográfica objetifica. Cuando se involucra a personas, hay una línea muy delgada entre la mirada atenta y la escrutadora. Hacer que la gente se ocupe de sus propios objetos cotidianos de interés visual y quede disponible al escrutinio total es deshumanizante, cualidad de las exhibiciones que no pasó inadvertida para algunos espectadores decimonónicos en Londres, quienes se quejaron de las exposiciones vivientes con argumentos humanitarios.²⁹²

²⁹¹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16.3 (Autumn—1975): 6--18.

²⁹² Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Objetos de etnografía”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, eds., *Estudios avanzados de performance*, trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011), 278.

La utilización del fragmento en la construcción de montajes de los contra-cines, en el caso del filme de Bemberg, con cuerpos que han sido explosionados y descritos con antelación, instauran un desafío a dichas representaciones hegemónicas. Además, la autora emplea otros lugares comunes de la narrativa lineal y documental para describir la transmisión e interiorización de las normatividades y el juego de miradas del patriarcado, además de acentuar ciertos signos del control, tales como el dinero, el maquillaje, la tecnología, la publicidad, etc.

De acuerdo a las proposiciones descritas del filme de Bemberg, extraemos que los contra-cines feministas emprenden una labor de análisis, visibilización, reconstrucción, resignificación, enunciación, reunión y trasposición de las ausencias, la fragmentación impuesta y las disyunciones polarizadas o totalitarias en las prácticas audiovisuales. Sobre esta revisión, Kuhn sostiene que la imperante pulsión deconstructiva de los contra-cines se dirige al desmantelamiento de las ideologías de los modelos patriarcales.²⁹³

En otra coyuntura del cuerpo y las narrativas de los contra-cines, en 1990, el artista-activista venezolano Juan Loyola (Juan Alberto Loyola Valbuena, Caracas, 1952), cuya producción realizó entre los años 70 y 90, expresaba, frente a la cámara, después de una serie de luchas, manifestaciones y posicionamientos públicos, el profuso intento, a través del arte, de recuperar la memoria histórica y la memoria colectiva. Loyola convirtió la calle en su lienzo máspreciado y su cuerpo en su grito más potente. Como una de sus herramientas

²⁹³ La autora, desde una perspectiva feminista, elabora las interrogantes pertinentes para el análisis de las obras audiovisuales. Tales cuestionamientos, pueden discurrir desde el manejo de los signos, una determinada fijación de los mismos a los tipos de contenidos generados: “¿Qué funciones tiene tal personaje femenino dentro de la estructura narrativa de la película? ¿Cómo no aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual? ¿Se recurre a ciertas imágenes fijas de mujeres, y si es así, cómo se construyen mediante la imagen y/o la estructura narrativa de la película? ¿Qué funciones no ejercen las mujeres? ¿Cómo no son nunca representadas?”. Kuhn, *Cine de mujeres*, 95.

de trabajo, empleó la bandera venezolana en contextos y espacios disímiles de control con la finalidad de denunciar la opresión y la violencia ejercida desde las economías globales imperantes. El artista, en sus acciones públicas, confronta y aísla los valores mediatizados del símbolo.

En el documento audiovisual de uno de los performances más significativos de Loyola, *Asalto por dignidad, a los tribunales de justicia y a las oficinas del Congreso Nacional de Venezuela* (1990), el artista, junto con otros seis jóvenes, todos vestidos de blanco, irrumpen en el espacio regulado de las oficinas del Congreso de la República, mezclan los colores de la bandera venezolana con sus cuerpos y, envueltos en la resultante mezcla grisácea, condensada en el pasillo, yacen inertes por un tiempo indefinido.

En el filme, realizado y producido por Loyola, la cámara se mueve lenta entre los cuerpos tendidos y los cuerpos expectantes. La policía señala a los artistas, quienes retoman el movimiento, se retuercen y se convulsionan al ritmo de sus palpitations y de los químicos que empapan sus cuerpos. Y, mientras la gente aplaude, los artistas son escoltados a la salida del recinto para ser llevados al hospital por la intoxicación sufrida. La película, que contiene el registro del performance, presenta, además, una serie de entrevistas y de acercamientos a los participantes, espectadores y transeúntes. Esta interacción y participación de las personas forma parte sustancial de la resultante audiovisual, es una extensión de la denuncia y, se advierte, como parte de la estrategia de restitución de la memoria.



Juan Alberto Loyola Valbuena (Caracas, Venezuela, 1952) *Asalto por dignidad, a los tribunales de justicia y a las oficinas del Congreso Nacional de Venezuela* (Venezuela, 1990), 1:01 min 35 s.

En el filme se mezclan distintos niveles discursivos y de interpelación: interlocución, autobiografía, registro documental y dramatización de las secuencias de documentación. Las dos partes del filme, que están engarzadas con el trabajo de montaje, se tornan interrelacionales. Loyola dramatiza el registro del performance: ralentiza la narrativa, acentúa determinadas secuencias, emplea el contrapunto sonoro y la *voz en off*. En este registro del “afuera” y el “adentro” del proceso artístico, se genera desde el proceso documental, una auto subjetivación exploratoria que, aparte de expandir las críticas más arduas hacia el neoliberalismo, los rostros de la opresión, control y violencia en América Latina, se sitúa como un proyecto íntimo en el que Loyola deposita sus inquietudes como artista periférico.

En otra expresión fílmica, Loyola reúne en *FMI anda a la puta que te parió* una serie de acciones de performance realizadas entre 1985 a 1989. El ejercicio fílmico intercala

imágenes del proyecto de performance y de participación colectiva de 1985 a 1990, en la 18ª Bienal de São Paulo, Brasil, y en la Bienal de Venecia, acciones que, en palabras de Loyola, son una denuncia a la “guerra silenciosamente sangrienta” perpetuada por el FMI y los mercados internacionales a los países de América Latina. Según refiere Clemente Padín, esta respuesta se asimiló a una marea de tinta que caía por las rampas de un espacio dedicado, de alguna forma, a conservar relaciones institucionalizadas del arte en los mercados globales.

“Un mar de tinta roja” inundó las vías de entrada a la Bienal en el día de su apertura y Loyola y sus ayudantes y, también, algunos ocasionales visitantes a la bienal cayeron, rodaron, se pusieron de pié y volvieron a caer, etc., en una clara referencia a los “baños de sangre” que se venían llevando a cabo en Venezuela y otros países con motivo de las represiones populares y las durísimas restricciones al consumo que provocaba el compulsivo pago de la deuda externa y sus intereses.²⁹⁴

La película intercala secuencias de represiones sociales y estudiantiles del mismo periodo. Las voces de los periodistas narran los eventos trágicos, mientras Loyola condensa un collage de los rostros de personas marginadas, indígenas, jóvenes estudiantes, mujeres trabajadoras, etc., mientras sorteas una suerte de espacios violentados y circunstancias en las que claramente se observa una transgresión a sus cuerpos. La recopilación de instantes constituye, además, un diálogo con los cuerpos de los artistas, los cuales se incorporan para denunciar la interminable serie de asaltos a los más desposeídos. El filme termina siendo una denuncia que se instaura como declaración de la potencialidad de los cuerpos invisibles,

²⁹⁴ Clemente Padín, “El arte en las calles”, en *Performance y arte-acción en América Latina*, Alcázar y Fuentes, comps. (México, D.F.: CITRU, EX TERESA, Ediciones Sin Nombre, 2005), 24.

manifiesto de justicia y, al mismo tiempo, es una película documental que toma fragmentos de enfrentamientos registrados por los noticieros televisivos y los registros de las acciones artísticas.

La película expresa la conmoción sufrida en 1989 en las ciudades de Barquisimeto, Caracas, Mérida y Valencia, debido a las medidas económicas tomadas por el gobierno de Carlos Andrés Pérez. En Venezuela, como en muchos otros países latinoamericanos, los años 80 condicionaron la apertura del mercado nacional a los mercados internacionales bajo una política neoliberal de integración. La pretensión de asumir un “desarrollo continuo” en aras de un progreso ciego y la confianza de cubrir todas las expectativas económicas y políticas con la renta petrolera logró que las economías locales colapsaran. Los años 90 llegaron con una crisis que se profundizó cada día.

Loyola encarnó el desencanto y el desconsuelo que encerraba la época, confrontó la ausencia de los metarrelatos, su cuerpo se pronunciaba con la fuerza del aquí y ahora político frente a las falsedades de los sistemas de control. En años subsiguientes, la crisis económica, como las luchas, se recrudecieron. Para las feministas, la revolución bolivariana no ha significado aún un cambio profundo de mentalidades, no ha sido una transformación simbólica, ni de producción de significaciones que constituyan un verdadero cambio de concepciones heredadas por las dictaduras y los gobiernos consecuentes de distribución del poder vertical y patriarcal. Las luchas de las mujeres han sido coyunturales y aún no han encontrado canales centrales de acción y fuera de sujeción, no obstante, las feministas venezolanas no han dejado de promover obras significativas en busca de su autonomía.²⁹⁵

²⁹⁵ La autonomía, la autorreferencialidad, la importancia de esgrimir las propias luchas y de escribir la historia desde todos los flancos, son puntos fundamentales que las feministas venezolanas reflexionan al estar supeditadas a una lucha socialista que conserva y reconstituye las viejas estructuras patriarcales de dominancia, “Maria León –presidenta de Inamujer– en una entrevista que le realizaron que se titula “El



Juan Loyola, (Juan Alberto Loyola Valbuena, Caracas, 1952)

FMI anda a la puta que te parió (Venezuela, 1985-1989), 44 min 06 s. (153)

La contraescritura, y los rastros de concavidad, en el montaje audiovisual del registro de Loyola, cohabita entre los recovecos y gritos más desesperados del cuerpo. Su cuerpo es un cuerpo incómodo, es un cuerpo que se arropa de sangre, que se reafirma en su

socialismo del siglo XXI es el comunismo” plantea el tema de la necesidad de unificar el movimiento de mujeres, entendiendo por movimiento de mujeres solo a aquellas agrupaciones de mujeres provenientes de los partidos políticos, estos son: el Movimiento Manuelita Sáenz del PPT, el Clara Zetkin del Partido Comunista y la Fuerza Bolivariana de Mujeres del MVR; responsabilizando y otorgándole la tarea de la unidad al Presidente de la República a través de la unión, en primer lugar, de los partidos y luego del "movimiento de mujeres" aliados a sus partidos. (...) las mujeres feministas o luchadoras venezolanas pro socialismo nos vemos gobernadas por la contradicción entre librar la batalla contra toda forma de opresión y discriminación por razones de género y por razones de clase social, contra el patriarcado y contra el capitalismo. En esta última, nos podemos ver acompañadas por los camaradas de lucha, pero en la lucha antipatriarcal aún nos encontramos muy solitarias; por eso tenemos una gran tarea histórica de engendrar y parir un socialismo no solo anticapitalista-antiimperialista sino, sobre todo, antipatriarcal”. En Jessie Blanco, “Al debate feminismo revolucionario y socialismo. En el marco de la construcción del socialismo del siglo XXI (Venezuela)”, *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, v.13, n.2, Caracas (Agosto—2007), consultado en Julio 24, 2014, http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1315-64112007000200006&script=sci_arttext.

individualidad desde el colectivo y que se apropia de los espacios públicos para pronunciarse a través de su unicidad, carnalidad y comunalidad. Es un artista relegado que no encontró espacio en las galerías y espacios acreditados por la crítica oficial. Como las mujeres feministas venezolanas, su búsqueda también implicó una exigencia de autorreferencialidad y de justicia.

En su elaborado constructo, podemos observar la sucesión secuencial y la interrelación entre la información del contexto problematizado, la denuncia y la intervención e irrupción a los espacios institucionalizados. Aunado a esto, uno de los elementos más significativos y autorreferenciales del filme, es la voz en off del artista, la cual, en primera persona, realiza una serie de declaratorias y reflexiones, mientras imágenes de su rostro confrontan a la mirada expectante. En los ejercicios de Loyola, la operación de restitución y de sutura es evidente. En su acción de montaje se percibe la urgencia de recomponer las historias desfasadas, informar, emocionar, gritar y compartir la indignación.

6 Hilvanando desde la concavidad

¿Qué tienen en común los ejercicios fílmicos mencionados hasta ahora? En los filmes de Parente, Bemberg, y en los de Loyola, es posible apreciar un registro y una construcción discursiva que acciona miradas múltiples y que contiene distintas y múltiples aproximaciones a la alteridad. En sus propuestas de contra-cine subyace la clara intención de crear un montaje de inmersión que contextualiza, descentraliza, desnaturaliza y potencializa los cuestionamientos.

De la misma manera, en mayo de 2006, la activista, artista de performance, archivista e investigadora mexicana Tzutzumatzin Soto Cortés (México, 1985), realiza un performance en el marco de la marcha en contra de la represión que sufrieron los pobladores de la región de Atenco, México, en el mismo mes y año del suceso²⁹⁶. La autora, además, lleva a cabo un registro y un montaje de su acción. Este videoperformance se tituló *El color de la sangre*, el cual presentó y fue seleccionado para su proyección en el Festival de Videoperformance de la Ciudad de México, EJECT.

²⁹⁶ Las acciones llevadas a cabo en contra del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra no han sido aisladas, forman parte de una sucesión de represiones sistemáticas a activistas en defensa de los recursos naturales, la tierra y los derechos humanos, las cuales han ido en aumento en las últimas décadas en todo el territorio mexicano. La idea de la violencia para “consumir al sujeto”, en el estudio de Carrillo Franco, Zapata Martelo y Vázquez García, con relación a las violaciones perpetradas a los cuerpos de las mujeres cuando ellas defendían sus tierras, representa las vejaciones atravesadas de intereses globales, y la fragmentación de los discursos articulados desde el capital: “El saldo de esos días de violencia de Estado fue de dos hombres asesinados, 217 personas detenidas, de las cuales 47 eran mujeres, 27 de ellas violadas, alrededor de 30 domicilios allanados sin la orden correspondiente. En esta represión, las fuerzas policiales trataron a hombres y mujeres sin respetar los derechos que les confiere la ley. (...) La violencia de Estado hacia las mujeres del FPDT ocurrió en un marco de activismo y protesta social. Durante la represión, el Estado utilizó instrumentos de persecución política como la violación sexual y la tortura sexualizada, diseñados para socavar la integridad de las mujeres. (...) Es correcta la concepción de represión que hace Poulantzas, pues de lo que se trataba era de consumir al sujeto; en este caso a las mujeres”. En Blanca Estela Carrillo Franco, Emma Zapata Martelo y Verónica Vázquez García, “Violencia de género hacia mujeres del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra”, *Política y Cultura*. No. 32 (Otoño—2009): 127--147, consultado en Julio 2, 2014, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000200007.

La represión que vivieron los pobladores y estudiantes en Atenco fue sistemática al defender sus tierras de varios intentos de expropiación por parte del Estado para la construcción de un Aeropuerto Internacional. Durante la represión, el Estado empleó varias herramientas de tortura y de terror, entre las cuales utilizó la agresión sexual que vivieron alrededor de 27 mujeres.

A las activistas, campesinas, estudiantes y observadoras se les violentó en distintos niveles físicos y emocionales. En respuesta, el videoperformance de Tzutsumatzin Soto se manifiesta como entramado que no únicamente materializa una denuncia a los sistemas explícitos de poder y represión movilizados por el Estado mexicano en las vejaciones perpetradas al Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra contra los pobladores de Atenco, México, y los estudiantes que se encontraban en la zona los días 3 y 4 de mayo de 2006, sino que el filme también funciona como un documental que contiene imágenes incidentales del interior de una expresión colectiva de reclamo y repudio por parte del pueblo mexicano a los ejercicios del poder.

El registro performático reúne distintos elementos del cine documental y emplea algunos cortes y encuadres para acrecentar el drama. Se utiliza la ralentización, la secuencia en reversa y una cámara subjetiva que sigue de cerca a la *performer*, mientras se ubica una distancia desde una cercanía participativa, desde un punto de subjetividad que interpela al espectador y lo invita a unirse a los pasos de la mujer, que muestra su indignación y su rabia. El sonido diegético es un registro revelador, los gritos de denuncia de la comunidad se unen para concebir una sola fuerza.

El plano secuencia muestra a una mujer que camina con un vestido de cola larga. El vestido es rojo y está empapado en sangre. La mujer camina entre las personas que la

observan sorprendidas, son reacciones que ocurren en tiempo real. Algunos se asustan, otros se alejan, la fuerza policial la observa incrédula. La cámara subjetiva la sigue desde un plano general. Ella se mueve bruscamente, se agita y golpea con su gran cola las paredes de las casas, las puertas cerradas de los negocios, los postes de luz. Deja la huella del rojo en las paredes, deja la huella de su rabia, la huella de la memoria en el registro. De repente, la imagen se congela y se acerca a una huella. El filme es un breve, pero contundente registro documental de las reacciones a uno de los momentos más crueles de la historia reciente de México.

Una segunda lectura muestra a la mujer que camina con su largo vestido rojo. De repente, ella es una de las mujeres que han sido violentadas durante la represión, su cuerpo es territorio en pugna en medio de los conflictos. Su cuerpo, que ha sido violado, es el territorio en el que todos opinan, sobre el que todos deciden. El cuerpo de esta mujer es un territorio doblemente expuesto y doblemente violentado entre los cuerpos sometidos.



Tzutzumatzin Soto Cortés (México, 1985) *El color de la sangre* (México, 2006) 7 min 06 s.

La película no se ubica en ningún escenario estático, el performance nos invita a adentrar a la piel de esta mujer, a caminar en los zapatos de su furia, pero la cámara empuja, dirige hacia fuera. El montaje rompe con el alarido de un corte y sacude. La mujer del registro puedes ser tú, y tu cuerpo puede estar aquí, expuesto, roto, frágil, vulnerado, en reclamo, en cualquier momento. Este punto de concavidad, de mirada situada y de expulsión a la consciencia para revolver la comodidad, deja abierto un espacio de resistencia para pensar a la comunidad desde la individualidad, al colectivo desde lo íntimo, a la unicidad y particularidad desde un cuerpo que protesta ser escuchado.

¿Cómo relacionamos la concavidad en este otro ejercicio fílmico de denuncia, en continuidad con las propuestas referidas de los contra-cines? Al igual que el largo vestido

de Tzutzumatzin, la tela teñida de rojo proyecta una honda incisión en los mecanismos de las narrativas lineales, e inclusive, en la fidelidad del registro documental. La interacción del movimiento entrecortado y disruptivo del constructo, frente al registro continuo de los sonidos diegéticos, es decir, de los elementos documentales y el empleo de dispositivos autorreferenciales, tiene la similitud de un tejido con hilos heterogéneos. Un entramado de palabras y de signos visuales que, a manera de poema, se pronuncia por unos constructos narrativos cinematográficos²⁹⁷ más cercanos a las experiencias.

Este símil del ejercicio de montaje con la poesía incorpora, además, en el intento de articular, componer y combinar los elementos cinemáticos y corpóreos, el asomo de comprender al lenguaje audiovisual como una suerte de contenedor y de detonante de nuestras relaciones simbólicas y abstractas más profundas, carnales e inmediatas.

Esta acción de entramar cercanías, aunada a la pulsión autobiográfica, se manifiesta también como una potente necesidad de plasmar una escritura personal, como un ejercicio de micropolítica. En este sentido, al igual que la teoría del cine feminista, la crítica literaria feminista deviene de los movimientos feministas de los años 60 y de años anteriores, de las

²⁹⁷ Desde los primeros ejercicios de registro cinemático, el cine ha entablado fuertes diálogos, ha sostenido potentes retroalimentaciones y ha mantenido intermitentes influencias con la literatura e, inclusive, en muchas ocasiones ha tenido que depurar las conexiones en busca de un arte específico. De la arraigada línea narrativa es incuestionable la predominancia en el impulso creativo cinemático, después de todo, la vena anecdótica y mítica alimentan y sostienen las culturas desde tiempos inmemoriales, no obstante, los acercamientos con la literatura han sido diversos y genéricos. Para Lauro Zavala hay por lo menos tres relaciones que han predominado, entre las que distingue una comparativa de varias formas del montaje con figuras poéticas y narrativas: “En el terreno complementario, es decir, en las extrapolaciones del lenguaje cinematográfico a los estudios literarios, encontramos al menos tres terrenos de estudio: el empleo del tiempo; la construcción del espacio, y el punto de vista narrativo. Esto incluye, notoriamente, recursos como el montaje paralelo y otras formas de simultaneidad cronológica; la ruptura de la secuencialidad causal, y la espacialización del tiempo (que caracterizaron a las vanguardias narrativas de entreguerras), así como las formas del montaje conceptual gracias a la yuxtaposición de metáforas, y la multiplicación del punto de vista narrativo” en Lauro Zavala, “Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones”, *Razón y palabra*, Revista Electrónica, vol. 15, no. 71 (Febrero–Abril 2010), consultado en Julio 17, 2014, <http://www.razonypalabra.org.mx/index.html>.

potentes reflexiones, acciones y luchas por parte de las mujeres. Su postura emerge de una política entrelazada a la experiencia personal, desde la predominancia de la reivindicación de sus voces frente a distintos niveles de opresión por parte del patriarcado y los sistemas adversos de dominio.

La crítica literaria feminista analiza y cuestiona no únicamente los cánones por largo tiempo sustentados, también emprende un embate estilístico desde las subjetividades personales para hacer manifiestos los contextos latinoamericanos en la proyección de las narrativas. La omisión de los contextos sociales y personales, y la ausencia de una libertad autorreferencial, sin la intervención de la producción de estereotipos, desfiguró los referentes y las realidades. De esta manera, se movilizaron cuestionamientos sobre las voces narrativas, las técnicas empleadas, el manejo de los personajes, los recursos estilísticos, los puntos de vista, los temas, entre muchos otros elementos.

Para María Jesús Fariña y Beatriz Suárez, una de las translaciones que necesitó estrecharse tenía relación con la experiencia directa. Las autoras destacan que no únicamente se privilegió a la crítica sobre la dominación y opresión, sino que fue fundamental reconducir las voces con los cuerpos de la experiencia.

La literatura de mujeres de este período jugó un papel fundamental concienciando a las mujeres sobre su opresión y poniendo en estrecha relación literatura y experiencia vital (No es extraño observar que buena parte de esta literatura se escriba en forma autobiográfica). Hacia la experiencia femenina mira también la crítica literaria feminista de mediados y finales de esta década de los 70.²⁹⁸

²⁹⁸ María Jesús Fariña Busto y Beatriz Suárez Briones, “La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad”, *Semiótica y modernidad*. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica, vol. 1, UNED, Pontevedra (1994): 321–331, consultado en Julio 10, 2014, <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8641/CC081art26ocr.pdf?sequence=1>.

En resonancia a estos recorridos de restitución identitaria, en América Latina los procesos de asimilación, reapropiación, restitución y constitución de otras posibles figuras y rítmicas cinemáticas y auditivas, en los que se incluyen los modos discursivos del montaje, han ocurrido de manera disímil y heterogénea, en correspondencia a las carencias y urgencias propias de las localidades. En lugares como Bolivia se puede distinguir que la correlación del montaje audiovisual de los contra-cines o de los cines de ruptura, del cine experimental y videoarte, es muy estrecha con la literatura oral.

Lo anterior se debe a que en la travesía de las escritoras no únicamente hay un rechazo a los cánones literarios en función de los contenidos ausentes, sino que, primordialmente, la identificación de las cineastas con la oralidad²⁹⁹ es la resultante de un acercamiento a una impronta palpable, a una inmediatez proyectada a la similitud de circunstancias en tiempos y contextos disímiles. Se trata de la retransmisión de, una vez más, conocimientos situados en medio de la transliteración de las formas expresivas de tres lenguajes tan distintos entre sí, como lo son el cine, el videoarte y la literatura.

La literatura oral, como territorio que se reaviva desde lo íntimo, lo corporal, y desde la clara materialización de la memoria presente, es una expresión y una acción que emprendieron las mujeres a la par de otros ejercicios de enunciación como lo puede ser el

²⁹⁹ La escritura oral se desviste de las representaciones canónicas y de las imposiciones culturales globales. La inmediatez se vuelca en expresividad y la oralidad es parte de la cultura viva y enriquecida de los grupos humanos. Sus formas pueden llegar a adoptar la performatividad del ritual o constituir los mitos de los universos ausentes desde la palabra: “La literatura oral está conformada por discursos que tienen como soporte la voz, la expresión corporal y la memoria. Su ejecución, sucede en momentos y espacios consensuados de forma única e irrepetible, determinada por su contexto de producción. Esta literatura cumple, además, una serie de funciones sociales: sanar, festejar, recordar, entretener, enseñar, reforzar la identidad de una comunidad, etc. Se genera en actos comunicativos en los que siempre están presentes un emisor y un receptor, aunque a veces solo de forma simbólica, como en el caso de las oraciones, los conjuros las maldiciones. Transmite de forma eficaz el sistema de conocimientos, valores, normas y creencias compartidos por una colectividad y sirve, como acción, para configurar el mundo que habita”. En Berenice Granados y Santiago Cortés, “Literatura oral”, *Laboratorio de Materiales Orales*, ENES Morelia, UNAM, consultado en Agosto 10, 2014, http://www.elem.mx/literatura_oral.

tejido. En un texto que Karen Cordero dedica a la obra de la artista Miriam Medrez sobre zurcidos invisibles, la autora relaciona a la literatura femenina, en dirección del pensamiento de Hélène Cixous, con la faena de hilvanar, “el acto de zurcir, de remendar roturas, poner en relación elementos separados, por un lado, y el acto de dar forma a ‘lo que los ojos no alcanzan a ver’, hacer visible experiencias y vivencias internas, invisibles”.³⁰⁰

Es lo que Silvia Rivera Cusicanqui profundizó en sus indagaciones sobre el cine boliviano, observó en los entrecruzamientos en los movimientos de los registros y en las miradas, una conexión entre las mujeres y la escritura que va más allá de la imperante necesidad creativa frente a las premuras de denuncia y de enunciación en medio de la subyugación y violencia interiorizada y extendida de los sistemas de dominación. De aquí que la correspondencia entre la oralidad y otras formas culturales y artísticas invisibles urdan un armazón con piel, lágrimas, párpados, plegarias, gestos y huellas, con el que constituyen un potente espacio de intersticios y de intertextualidades que posibilita la obligatoria inclusión de otros tiempos en el tiempo presente.

La oralidad, el zurcido de las mujeres y los montajes cóncavos, comparten una misma raíz y una misma bóveda sensible, trabajan con fragmentos y obstáculos para rehacer las prácticas y los saberes desde la otredad. Sobre las tejedoras de las comunidades indígenas, Cusicanqui acota un acercamiento dual a partir de la actualización de las prácticas: “a la imagen de la tejedora prehispánica, el comentario es elocuente, y en él se vuelve a tematizar el nexo entre explotación laboral y desorden moral. (...) desde antiguo, hasta el presente,

³⁰⁰ Karen Cordero Reiman, “Mujeres nacidas de mujer: esculturas en tela de Miriam Medrez”, en *Miriam Medrez. Zurciendo, Lo que los ojos no alcanzan a ver (Catálogo)* (Nuevo León: Consejo para la Cultura y las Artes, 2012).

son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes”³⁰¹

Para Cusicanqui el montaje no solo sintetiza, yuxtapone, construye, constata y desmantela significados, sino que encarna la imposibilidad que está atravesada en la historia de los pueblos originarios y oprimidos. Es, tan solo, un paso que traduce la oralidad, que da cuenta de la complejidad de miradas y de simbolismos dispuestos entre la expresión-denuncia.

Cusicanqui encuentra el eco de los montajes provenientes de la oralidad en el montaje dialéctico dispuesto en dirección a las lecciones de Eisenstein y su noción de conflicto o atracción, “que no solo se limitaba al contraste entre planos consecutivos, sino incluso al interior del propio encuadre a través de enfrentamientos compositivos, gráficos o de luces y sombras”³⁰² y la línea testimonial del documental, una resultante de impacto y de cercanía que busca focalizar los eventos trascendentales a partir de la proximidad de las experiencias.

Es preciso reconocer la intervención que produce el montaje en la narrativa oral, transformándola radicalmente en su paso a la escritura. “Crear es descubrir”, ha dicho Susan Sontag en algún ensayo, y no cabe duda que el ejercicio del montaje de testimonios, tal como lo hemos practicado nosotras, ilustra muy bien este nexo. En el diálogo, pero también en el montaje hay como un alambique nuestro, producto de nuestra personalidad creativa y teórica, pero también de nuestra experiencia vivida. Trabaja con materiales heterogéneos y hace combinaciones raras. Descubre una

³⁰¹ Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 33.

³⁰² Benet, *La cultura del cine*, 240.

suerte de patrón secreto, un diagrama subyacente en el que la historia pasada halla nuevos sentidos al ser confrontada con los dilemas y vivencias del presente.³⁰³

Esta cercanía del cine con la poesía y la oralidad, que exterioriza Cusicanqui, es parte de la proclama y exaltación a las mujeres latinoamericanas para apropiarse de los medios y recuperar sus territorios más íntimos y públicos desde sus lugares diversos. Este montaje revaloriza y retoma la fuerza de la propia escritura frente a las violencias, tal como Anzaldúa exclamara y motivara en su carta dirigida a mujeres tercermundistas, escribir para visibilizar “nuestra perspectiva del mundo con la realidad social en que vivimos, nuestra historia”³⁰⁴ y como Tzutzumatzin respondiera al clamar su denuncia, su individualidad colectiva, su grito desgarrador con su cuerpo y con sus ropas en las paredes de la ciudad.

³⁰³ Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*, 230.

³⁰⁴ Gloria Anzaldúa, “Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas” en Cherríe Moraga y Ana Castillo eds., *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, trad. Ana Castillo y Norma Alarcón (San Francisco: Ism Press, 1998), 222.

7 El adentro y afuera del constructo audiovisual cóncavo

To return to the gaze, it will be able to explore all the inner cavities.

Luce Irigaray

En la concavidad, el espectador es frontera. Es arrojado a un espacio “inseguro”, movedizo, indeterminado, incómodo e incierto. Gloria Anzaldúa describe las emociones que se desprenden de estos espacios fronterizos en los que viven millones de personas que han sido orilladas, arrastradas, designadas, arrojadas a pertenecer. Territorios invisibles que están, al mismo tiempo, perfectamente marcados e identificados. Entre estos espacios se desplazan los montajes cóncavos, para dinamitarlos y explotar sus limitantes y presupuestos simbólicos.

Las fronteras se establecieron para definir los lugares que son seguros e inseguros, para distinguirnos de ellos. Una frontera es una línea divisoria, una estrecha franja a lo largo de un borde elevado. Una frontera es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite no natural. Es un estado constante de transición. Lo prohibido y lo no permitido son sus habitantes.³⁰⁵

Los montajes cóncavos, traspasados por los lenguajes audiovisuales y del cuerpo, irrumpen en las fronteras y, desde un lugar de enunciación de sutura, representan a las

³⁰⁵ “Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants”. Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera*.

mismas como espacios para la reunificación, el reencuentro indentitario y el retorno de los cuerpos en su espacialidad, variabilidad y dimensión geopolítica.

Dentro del análisis de los espacios que se articulan a partir del lenguaje del video, y sus ramificaciones e intersecciones entre tecnología y cuerpo, Cynthia Pech lleva a cabo un estudio que se enfoca en la obra de videastas mexicanas de las últimas décadas. En una de sus observaciones, dedicada a los filmes de Pilar Rodríguez Aranda y, específicamente, en su autoexploración *Retorno* (México, 2004–2008), reconoce una veta poética en este ejercicio autorreflexivo. En una entrevista realizada en 2007, Rodríguez Aranda expresa, “*Retorno* es el ejercicio que me debía para volver a mí misma, aunque todo retorno sea una ficción”.³⁰⁶

En el filme, como en otras dos obras anteriores de la misma autora, *Ella es frontera/Border she is* (1995) y *La idea que habitamos* (1999), el manejo de la fragmentación de las formas es equiparable a la desarticulación poética, con la riqueza enunciativa, evocativa y ritual de esta expresión. Este tipo de distensión sostenida en la palabra poética, en el signo que se amplifica y se resignifica desde su forma fragmentada es, en parte, el comportamiento de una estética heredada de la rebeldía que asumieron las expresiones opuestas al pensamiento elevado. María Zambrano objeta: “desde que el pensamiento consumó su ‘toma de poder’, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada, diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía”.³⁰⁷

A partir de lo anterior, la fragmentación poética encuentra un refugio acertado en los espacios que el videoarte trastoca desde la sensación de no pertenencia y la ruptura de

³⁰⁶ Pech, *Fantasmas en tránsito*, 89.

³⁰⁷ María Zambrano, “Pensamiento y poesía” en *Teorías Literarias del siglo XX. Una antología*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan eds. (Madrid: Akal, 2005), 969.

la idealización de las imágenes. Por lo tanto, en este sentido, fragmentar es, también, suscitar las fronteras, es decir, los lugares periféricos que la realizadora ahonda. Después de todo, la poesía desnuda el desarraigo, y deviene comprometida a otras formas de mirar. El videoarte, en su intertextualidad, sostiene la apertura de las miradas en una interpelación demandante. La denuncia a través de la palabra poética y la labor de montaje del cuerpo presente, situado, indaga hacia su propia manifestación desde los territorios limítrofes. En estos filmes, la vuelta al centro, al origen, desde un cuerpo chicano, dividido, sostenido en las fronteras, borrado en las fronteras, se empodera para devanar su identidad en el exilio.

[...] una vez más en este video están presentes los conceptos de mujer, identidad, frontera, pertenencia, desarraigo y que se inscriben en la experiencia del desplazamiento. Y es que toda frontera es un espacio de aplazamientos pero también de desplazamientos, inasible a cualquier definición única [...] ³⁰⁸

El filme conforma un retorno performativo hacia el lugar de origen, ya que la artista literalmente emprende este registro en Santa Fe, Nuevo México (2004) y lo concluye en México D. F. (2008). Es un regreso hacia ninguna parte y, al mismo tiempo, al centro de todo: al cuerpo experiencial que contiene las certezas posibles entre los desvíos y las ambigüedades de las interpretaciones y producciones icónicas y culturales normativas y nacionalistas.

Desde la mirada mexicana-chicana, la realizadora presenta un montaje atravesado en sí mismo, un montaje de disturbio, con yuxtaposiciones iconográficas de la cultura mexicana con proyección global, tales como la virgen de Guadalupe o el sello mercantil

³⁰⁸ Pech, *Fantasmas en tránsito*, 91.

característico de “Hecho en México”. La cámara se adentra progresivamente a una espiral que funciona, además, como un laberinto, mientras las imágenes solarizadas se empalman, el cuerpo de la artista es la presencia de la cartografía indudable e ineluctable.

Dentro de este ejercicio de autocuerpo, las simbologías identitarias son cuestionadas y puestas en duda. La palabra actúa no solamente como un detonador emotivo y como una guía metafórica, sino que, además, induce al espectador para que entre y salga del laberinto y elabore las propias acepciones de un origen, un centro, “en un mapa cuyo territorio es el cuerpo mismo, en una geografía marcada por las coordenadas corporales (...) el retorno es un laberinto en donde ella se suscribe”.³⁰⁹

El laberinto no permite una definición estricta, purista, sino un “amasamiento”, un recorrido para encontrar el sentido de la trama siguiendo el recorrido de los pasos propios. A este trabajo de contra-cine y ejercicio de autocuerpo, se añan las palabras que Gloria Anzaldúa plasmó en los años 80 sobre la exigencia, premura y reclamo para abrir los espacios necesarios que puedan autonombrar lo que no tiene cabida en ningún lado: Los cuerpos de una cultura mestiza poderosa, los cuerpos no deseados de un territorio desviado, desplazado por muchos años a limítrofes vigiladas.

Así que, no me vengas con tus principios y tus leyes. No me vengas con tus dioses tibios. Lo que quiero es una rendición de cuentas con las tres culturas —blanca, Mexicana, Indígena. Quiero libertad para tallar y cincelar mi propio rostro, para detener la hemorragia con cenizas, a la moda mis propios dioses fuera de mis entrañas. Y si ir a casa me es denegado entonces tendré que estar de pie y reclamar

³⁰⁹ Pech, *Fantasmas en tránsito*, 95.

mi propio espacio, creando una nueva cultura —una cultura mestiza— con mi propia madera, mis propios ladrillos y mortero y mi propia arquitectura feminista.³¹⁰

Esta reconstrucción exigió una revisión gradual de las representaciones en un desplazamiento y un accionar constante. Para Jean Rouch, la única forma de filmar era desde la participación dinámica, caminando con la cámara, cruzando los ejes predeterminados por la efectividad narrativa. Rouch soñó con romper la monopolización de la mirada, dialogó con la multipresencia e imagería del “cine-ojo” de Vertov y con la preocupación de la “cámara-participante” de Flaherty. Idealizó abrir el dispositivo y moldear el objetivo a los pasos de los cuerpos. Su cine se ocupa de la disolución de todas las distancias, “improvisando un ballet en el que la cámara misma llega a estar tan viva como la gente que está filmando”.³¹¹

La cámara danzante desplazó y redujo algunas distancias, se amplificó en los espacios de la experimentación surrealista, corrió junto a los cuerpos del cine documental, abrazó la subjetividad del dolor en los neorrealismos, pero, sobre todo, estuvo unida al videoarte desde su nacimiento. De esta movilidad y performatividad del objetivo de la cámara, los medios audiovisuales han sido los ideales para observar, acompañar, expandir y formar parte de los procesos del performance.

³¹⁰ “So, don't give me your tenets and your laws. Don't give me your lukewarm gods. What I want is an accounting with all three cultures —white, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture —*una cultura mestiza*— with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture”. En Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1999), 44.

³¹¹ Rouch, *El hombre y la cámara*, 109.

Cine, video y performance, permanencia y tránsito, repetición y ligereza, en cualquier caso, se trata de la potencia, la memoria, la inmanencia y la protesta de los cuerpos, sus gestos y sus nombres. Cuerpos de los linderos que se movilizan frente al olvido forzado, la violencia y negación sistemática en los contextos latinoamericanos. Ante la imposibilidad y la necesidad de permanencia, ¿en qué lugar se sitúa el montaje?, ¿qué es lo que puede el montaje, y que es lo que significa, en esta labor constante de resarcir el presente, en el curso de la inminente desaparición de las historias?³¹²

Después de todo, los recursos y figuras de los montajes audiovisuales resquebrajan el *continuum* del performance e inyectan incertidumbre en el trayecto de su ejercicio, en la proyección de su fuerza de desvanecimiento y en su premura de subsistencia, no solo en la recepción de la actualidad, sino también en la memoria, puesto que en su accionar es relevante la ausencia de la intervención mediática. Es preferible el alejamiento de la separación y del abandono fragmentario del montaje, ya que el performance nació de la entereza, del reconocimiento en el otro, de la carne, de la presencia del cuerpo, del reclamo del cuerpo sin metáforas.

El performance creció sin la necesidad de intermediaciones, sin mediadores de los procesos, “la independencia del performance respecto de la reproducción masiva, tecnológica, económica y lingüística, es su mayor fortaleza. Pero esta fortaleza es devaluada con frecuencia por efecto de las ideologías agresivas del capital y la reproducción”.³¹³ No obstante, también se expandió con los registros. El medio del video se acomodó de forma

³¹² Peggy Phelan, “Ontología del performance: representación sin reproducción”, en *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes, eds., trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011), 97.

³¹³ Phelan, “Ontología del performance”, 101.

natural a la mirada del participante, se adecuó a los pasos de las presencias, se acomodó y se ajustó en el lugar del cuerpo de la acción.

En este encuentro de subjetividades e intervención, los recursos, medios y posibilidades del montaje (cortes, ritmos, contrapuntos, elipsis, aceleración, etc.) insertaron en el registro del performance la posibilidad de evocación de emociones aisladas del proceso. Abstracciones de la experiencia que debían ser retransmitidas, al tiempo que la movilización de los archivos visuales de instantáneas predecesoras abría otras ventanas.

Los constructos cóncavos y el archivo comulgan en la colección de tiempos ocultos que merecen y deben reavivarse. El pasado y futuro suceden en la inversión de los autocuerpos latinoamericanos, los cuales aprehenden y articulan protestas suscritas en los cuerpos: “El performance opera para transmitir recuerdos traumáticos, a partir de y al transformar un archivo y un repertorio compartidos de imágenes culturales”, lo que Diana Taylor suscribe como “síntoma” de la historia, exteriorizaciones para fortalecer los procesos de memoria.³¹⁴

³¹⁴ Diana Taylor, “Usted está aquí”: el ADN del performance”. En *Estudios avanzados de performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes, eds., trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011), 428.

8 Montajes cóncavos y archivo

Para el caso de cinematografías y de ejercicios fílmicos no centralizados, la labor de montaje ha implicado y ha urgido el desplazamiento y la trascendencia del universo interno de las obras audiovisuales a otros territorios de diálogo y pensamiento para poder alcanzar lugares marginados, en contornos locales más allá de la pantalla. Para los realizadores colombianos Marta Rodríguez (Bogotá, 1933) y Jorge Silva (Girardot, 1941), la labor de montaje se trasladó de la intervención de la acción al archivo. Su labor de registro cinemático y auditivo se translitera en una red de acontecimientos y problemas históricos que producen diversos acercamientos cognitivos, a su vez reactivados por el encadenamiento de las imágenes de un registro militante.

Los montajes, con la unión, oposición e interacción de los planos, secuencias, voces, sonidos, etc., sumados a los múltiples entrecruces del archivo, reactivan y restauran desde la dialéctica interna además de abrir los registros hacia una comunicación y una militancia que cuestiona la simultaneidad y la convergencia de fragmentos de una continuidad, unilateralidad y linealidad histórica de los relatos.

Didi-Huberman menciona que del montaje obtenemos una herida siempre abierta, “una epistemología del anacronismo”, es decir, una ramificación del contenido en cada una de las imágenes visuales y sonoras, en las que se capta, además, la contención y la fuerza del movimiento intrínseco que se inyectó en el nacimiento de cada registro. Didi-Huberman destaca el ímpetu intersubjetivo de los signos cinemáticos siempre abiertos. Para él, la problematización de las imágenes desde el montaje cinematográfico es equivalente a una

apreciación filosófica del tiempo en imágenes, un devenir que rebasa y reconstituye, desde la adversidad, la aberración y los cuestionamientos.

En este punto, Didi-Huberman evoca a Foucault con una cita bastante precisa que advierte la discontinuidad esencial inserta en nuestro proceso cognitivo: “Saber, incluso en el orden histórico, no significa ‘recobrar’, ni mucho menos ‘recobrarnos’. La historia será ‘efectiva’ en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro propio ser (...). El saber no está hecho para comprender, sino para cortar”.³¹⁵

Algo similar ocurre con los constructos/montajes cóncavos, los cuales operan en dos direcciones contrarias hacia el discernimiento atemporal de cada imagen y su cualidad rizomática. La historicidad de las imágenes funciona como signos interdependientes hacia la proximidad encarnada, limitada y accidentada de un cuerpo temporal y sintomático de las revoluciones sociales.

De esta manera, Marta Rodríguez y Jorge Silva no solamente conformaron una filmografía extensa y representativa que se explaya desde los momentos más arduos y reflexivos de los Nuevos Cines latinoamericanos de las décadas de los sesenta y setenta hasta la primera década del presente siglo, sino que, además, constituyeron sus registros desde el accionar político particular al comunitario y, además, desde la memoria personal a la memoria colectiva de grupos marginados y violentados.

A través de una revisión crítica e historiográfica de los filmes de los realizadores Rodríguez y Silva, David Wood distingue la movilización de las miradas desde el registro

³¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, trad. Oscar Antonio Oviedo Funes (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 47.

participativo que se aleja de los rastreos inequívocos, mientras que la misma participación se vuelca en subversión de los contenidos y de las formas cinematográficas:

En *Nuestra voz de tierra*, el tejido visual, oral y conceptual del filme está puntuado por las constantes intervenciones de sus protagonistas (en este caso, los indígenas caucanos), cuyas formas de ver y de pensar penetran la narrativa y la forma cinematográfica, desafiando y alterando las maneras de mostrar y de narrar que suelen regir el cine documental o antropológico.³¹⁶

En sus filmes se sustenta una relación más atenta y compenetrada con los participantes del registro. Los realizadores estimulan la actualización constante de contenidos: las figuras de lucha, los rostros de reivindicación, los cuerpos violentados situados, los cuerpos invisibilizados que se tornan públicos. Dichos cuerpos colocan una incisión precisa, obligatoria, sangrante, palpitante, en tránsito, fuera de los códigos de las representaciones hegemónicas y del lado de la manifestación y acción política.

En estas formas de restitución audiovisual, la pulsión documental de no intervención interactúa con el ejercicio de apropiación, interpretación y transliteración de las voces de los colectivos, observamos una oscilación pendular y constante entre pasado y presente con desembocaduras en un tiempo futuro, potencial, de acción y participación por parte de los receptores, o de reconstrucción, a partir de los ejercicios de restitución de la memoria histórica.

³¹⁶ David Wood, "Marta Rodríguez, Testigo audiovisual de un etnocidio", *Madera Salvaje*, En *Cuadernos de Cine Colombiano*, no. 17, "Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento" (2012): 28– 41, consultado en Junio 10, 2013, <http://maderasalvaje.blogspot.mx/2013/05/testigos-de-un-etnocidio-memorias-de.html>.

Esta línea discursiva que deviene de un montaje intersubjetivo hacia un archivo dispuesto en imágenes fijas, documentación de soporte, grabaciones diversas de imagen y audio, guiones, notas periodísticas, etc., reactiva las imágenes como órganos de un sistema/dispositivo cognitivo expandido que suma la información y que tiene que ver directamente con la interpelación, contextualización y con la inclusión de todos los participantes de una trama.

En relación con lo anterior, David Wood retoma las palabras del videasta kankuamo Daniel Mestre³¹⁷, quien hace un recuento de la violencia permanente, las sucesivas y paralelas guerras que envuelven a Colombia, las cuales, para el realizador, sobrevienen de una clara construcción cultural acumulativa de injusticias. La selección realizada por Wood sintetiza el sentido y la fuerza política de un montaje extendido hasta las posibilidades revolucionarias futuras como respuestas de cuerpos que están siendo violentados reiteradamente en momentos sucesivos y en distintos estratos.

Los montajes cóncavos de estos ejercicios fílmicos movilizan la información simbólica de los registros, la cual debe ser liberada desde la subjetividad crítica y la memoria viva de los realizadores; estas serán colisiones de memoria en contracorriente de la represión sistemática. Suely Rolnik observa la urgencia de la liberación de los archivos y su poder de “interferencia” como la continuidad de un acto político personal de empoderamiento, “cuanto

³¹⁷ “A los colombianos nos han construido culturalmente para que nos matemos entre nosotros. [...] Uno mira y Colombia ha sido un país que ha vivido constantemente en guerra: la Guerra de Colonias, la Guerra de Independencia, de la Conquista, la Guerra del Caucho que era supuestamente política, que la guerra de la marihuana, de la cocaína, hay guerra por la tierra, y para que haya guerra tiene que haber alguien que la haga, y los que están interesados en que nosotros nos matemos, es la gente de afuera (...)” Palabras del realizador Daniel Mestre, en el film *Testigos de un etnocidio*. En Wood, *Marta Rodríguez*, 28–41.

más preciso es su lenguaje, más vibrante es su intensidad y mayor su poder de interferencia en el medio en que circula, esto es, el poder de liberar a las imágenes de su uso perverso”.³¹⁸

De estas disertaciones se extraen otras claves fundamentales de los montajes cóncavos como constructos feministas de autodeterminación, ya que en dichos constructos reside la interacción de fuerzas personales y colectivas hacia otra restitución política de las subjetividades. Como un paralelismo a las expresiones y a los movimientos populares de protesta, los montajes cóncavos se articulan para dar respuesta o deconstruir las “formas del poder”.

Los montajes cóncavos son los modos que las voces de dichos movimientos adoptan para mostrar una pequeña parte del espectro de emociones, gritos, manifiestos, demandas, acciones, etc. A su vez, estos montajes encarnan cada nueva vivificación de las luchas en cada cuerpo. Marcelo Expósito sostiene que esta riqueza potencial de los cuerpos se contraponen a las “fuerzas del poder” restituidas, inclusive, en nuestros propios cuerpos por nosotras y nosotros mismos.

El anhelo del actual movimiento de movimientos, en lo que tiene de verdadero, no es conquistar un poder político futuro, sino identificar y dispersar todas las formas de poder aquí y ahora, allá donde se concentren y se haga necesario: en una cumbre política, y también en otros centros de toma de decisiones, inclusive los nuestros; en la vida cotidiana, en tu casa, en tu grupo de afinidad, en tus sentimientos, en tu sexualidad, en tu propio cuerpo. Los nuevos movimientos, cuando son de verdad nuevos, no buscan tanto ocupar el poder como de liberar la potencia. Cuando uno ha

³¹⁸ Suely Rolnik, “Furor de archivo”, *Revista de Artes Visuales Errata*, no.1, Arte y Archivos (2010), consultado en Mayo 7, 2014, <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/furor-de-archivo/>.

estado ahí, cuando ha formado parte de las nuevas imágenes, sabe que son insostenibles las viejas representaciones de bloques unitarios en manifestación masiva más o menos uniforme encabezada por pancartas que reproducen sentencias gastadas y retóricas. Cuando uno ha estado ahí, sabe que el amasijo de sensaciones y sentimientos de gozo, furia, rabia, sensualidad, felicidad, miedo, temor, deseo, solidaridad, apoyo mutuo, esperanza y libertad, es irreductible a imágenes unidimensionales o simplificadoras.³¹⁹

³¹⁹ Expósito, “Imágenes de la resistencia global”.

9 Montajes cóncavos y posmemoria

A partir de la distinción antes mencionada, sobre la participación del montaje en la producción de un contrasentido y de subjetividades en direcciones adversas, localizamos en la obra *En memoria de los pájaros* (Argentina: Video. Coproducción con el CICV, 17 min, 2000), de la realizadora Gabriela Golder (Buenos Aires, 1971), la predisposición de concavidad y de contraescritura a través del acoplamiento del pasado borrado en un presente en restitución continua. En el filme se distingue un rebase a la construcción de la dimensión estética o tautológica de la producción de emotividades y, a su vez, se anticipa a emprender una reflexión sobre la necesidad de construir espacios de resistencia a través de la elasticidad de los medios audiovisuales.

Desde esta capacidad de inquirir con el ensamblaje de las imágenes y desde el énfasis del montaje como cuerpo en sí mismo, cuerpo constituido por otros cuerpos, se busca responder al cuestionamiento existente sobre la necesidad de ubicar distintos espacios de resistencia contra el olvido: ¿Cuál es el poder de la fragmentación y la fuerza del montaje de historias de vida, en sí, fragmentadas y arrebatadas por la historia, registradas y reconstruidas por pedazos, historias coartadas por una situación específica de violencia, en este caso, por parte del gobierno de la dictadura en Argentina? Repensar el montaje desde un discurso de resistencia contra el olvido es un modo significativo de restaurar lo ausente, de nombrar las transversalidades de los hechos y de hacer visible lo que se ha buscado suprimir.

Hacer una película sobre los que no están. No, hacer una película sobre cómo fue posible. No, más bien hacer una película acerca de cómo fue posible vivir entre los muertos. ¿Cómo fue posible vivir, amar, cómo festejar un cumpleaños, irse de vacaciones, disfrutar del mar? Estas preguntas constituyen los ejes centrales de *En memoria de los pájaros*.³²⁰

En memoria de los pájaros (Gabriela Golder, 2000) es una película dividida, tiene la característica formal de la pantalla fraccionada en cuatro espacios conceptuales, a través de las cuales se logra “narrar” o mostrar simultáneamente dos corrientes contrarias y refractarias de imágenes audiovisuales, una de imágenes dispuestas con palabras y una de imágenes auditivas. Las cuatro corrientes conceptuales van por recorridos diferentes, cada una es una fuerza que impulsa a otra, ya sea con una sumatoria de argumentos similares hacia una sola dirección o propiciando un contrapunto de emociones con el manejo de imágenes opuestas o contradictoras.

En la película se puede distinguir un trabajo de interacción de distintas capas de significación, interrelacionadas con un manejo del montaje dialéctico en resonancia al montaje de atracciones analizado por Eisenstein —inscrito en la base independiente de una selección arbitraria de acciones autónomas entre sí, a la vez unidas por una finalidad última común—³²¹ y al montaje alegórico que describe Balázs, al reconocer el valor simbólico que

³²⁰ Gabriela Golder, “En memoria de los pájaros”, consultado en Junio 10, 2013, <http://www.gabrielagolder.com/texts.htm>.

³²¹ “En lugar de ofrecer una ‘reproducción’ estática del acontecimiento dado, exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con

se eleva al intercalar escenas aisladas o distintas para acentuar los ritmos emocionales. En su texto, Balázs también habla de una primera ausencia, es decir, destaca que el montaje tiene la posibilidad de hacer surgir o evocar una imagen que no se ve en lo absoluto, hacerla aparecer a través de las sensaciones que pueden provenir de otras imágenes, de otros fragmentos.

El autor observa una interrelación de los fragmentos de una obra cuya naturaleza es, desde un principio, dividida y rizomática (características que se pueden reconocer en el concepto de alegoría de Benjamin, las cuales, a su vez, estudia Bürger en su *Teoría de la Vanguardia*)³²². Tales acepciones han sido proferidas y articuladas en la película de Golder para dislocar un presente al que le hacen falta tramos de memoria. Ante estas ausencias, el fragmento reaparece como la inestabilidad que el cuerpo ha adoptado en su permanencia intermitente.

Por otra parte, y con relación a la fragmentación de los contextos de las narraciones y, paradójicamente, en línea a esta división formal del espacio en la obra, podemos apuntar que las vidas evocadas en el filme *En memoria de los pájaros* están también fragmentadas, divididas. Son vidas que han sido trastocadas por la intervención directa y la represión de la dictadura cívico-militar en Argentina en los años 70 y 80, periodo en el cual se estima que hubo aproximadamente 30 000 desapariciones forzadas y una incalculable cantidad de

una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de atracciones". Eisenstein, *El Montaje de Atracciones*, en Romanguera y Alsina, *Textos y Manifiestos del Cine*, 75.

³²² La teoría de Bürger describe en sus puntos centrales: "1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. (...) 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. 3. Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. «Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico»" en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, (Barcelona: Ediciones Península, 1987), 131.

víctimas de violencia, tortura, persecuciones y demás formas y estallidos de control manipulado desde el terror fundando por el Estado.

La fragmentación de los cuerpos de la película denota la mediación a la que fueron sujetas las víctimas como cuerpos intervenidos y expuestos que han sido orillados a la integridad desmembrada de un espacio privado que debería ser inviolable. En el filme se puede distinguir que dos ritmos distintos marcan la pauta, por un lado, secuencias en blanco y negro con, en su mayoría, imágenes de represión. Son imágenes duotono sumidas en la bruma de un ocultamiento. La frialdad y la ausencia de colores invitan a acortar la distancia emocional, al adentrar y centrar inmediatamente al espectador con los hechos, y a erigir una distancia temporal, aunque no de negación del pasado, sino como rememoración e instauración del pasado en el mismo presente.

Aunado a lo anterior, en el filme, estas imágenes del pasado se entretajan con otra naturaleza de recuerdos, vivencias cercanas, no ultrajadas, agradables, que se caracterizan por ser parte de un registro lleno de colores vibrantes, espacios cargados de luz, rostros reconocibles, sonrisas y encuentros, imágenes pertenecientes a otro pasado que se sostiene colorido al rozar la fantasía o la idílica realidad.

Entre estos contrastes se sitúan mapas de incertidumbre: ¿cuáles son los recuerdos derivados de esta intersección de formas y experiencias? No hay manera de encontrar las limítrofes en esta relación de signos refractarios. Para guiar la derivación de las relaciones entre imágenes, tiempos y memoria, Nelly Richard retoma y explora la noción de *postmemoria*, a partir de las introspecciones realizadas desde la teoría literaria, de Marianne Hirsch y James Young y sus reflexiones en torno al Holocausto, y la revisión que hiciera

Mónica Szurmuk, a propósito de la inserción y el desarrollo del término en los estudios culturales latinoamericanos, entre otros autores y artistas que sondearon la noción.

De esta idea se extrae que los montajes cóncavos actúan como dispositivos de la posmemoria. Dichos montajes traducen, recopilan y se insertan en la complejidad del cuerpo y, por lo tanto, se desplazan más allá de la memoria, recreando imágenes comprendidas en un lugar entre la memoria y “la desmemoria”. El montaje dispone una concavidad de tiempos, un lugar de traslación y de producción de imágenes con conexiones al pasado, sustentado de la yuxtaposición de historias, emociones, ausencias, gestos y signos comunes, un territorio estético-político procesual e inconcluso.

Para Szurmuk los estudios de la “posmemoria” están directamente relacionados con los movimientos feministas, mismos que direccionan y sitúan las narrativas desde las experiencias personales, revaloran los procesos colectivos y observan a lo personal como lugar de enunciación política, “la posmemoria se ocupa de la experiencia intersubjetiva de lo social como proceso”.³²³

De aquí que un recuerdo extraído del trauma de las experiencias y vivencias de violencia en los contextos latinoamericanos contenga, al menos, una serie de confrontaciones en la matriz de las emociones que se actualizan y se expanden hacia acciones distintas. En este sentido, el cine es fiel a las diacronías emocionales, ya que es capaz de hacer sentir y hacer visible la trama de desenlaces reconstruidos, posibles pasados o de pasados no existentes.

³²³ Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora, 2009), 225.

Fui a ver a los Bondone a Bell Ville, en Córdoba. Pasé una semana con ellos, les pregunté sobre su secuestro, sobre la puesta a disposición del PEN (Poder Ejecutivo Nacional), sobre sus dolores, torturas, miedos, sobre la relación entre ellos, sobre el hecho de estar secuestrados padre e hijos, sobre la familia que quedaba, sobre los pequeños, sobre Beba (la madre), sobre sus modos de comunicación, su resistencia. Sobre su presente, sobre las huellas del pasado en el presente. Hablaron todos, hablaron de todo.³²⁴

En otro momento del filme, las personas corren y los militares desempeñan un protocolo de dispersión para intimidar, al tiempo que se observa en la pantalla una sucesión de palabras que, por momentos, intentan reconstruir sensaciones puras, es decir, aisladas. En la cinta, la subjetividad del “yo” en primera persona surge en múltiples momentos y, por instantes contrarios, aparecen sentencias a manera de denuncia de una voz que participa y se aleja para observar. No obstante, las voces se tornan una: la voz de una pequeña niña que canta y que eleva su melodía para desnudar las distintas corrientes del pasado, la raíz de la infancia como certeza inamovible, tal vez como lo único aparentemente estable, esa alegría estática de un momento congelado a través de las imágenes de incertidumbre y de dolor.

El silencio que de repente invade la sucesión de imágenes deviene como una vuelta del cuerpo en lo privado y su choque con lo público, “Ella gira sobre sí misma”, solo cuenta con su espacialidad, con su aquí y ahora corpóreo, “estoy sin identidad”, únicamente queda

³²⁴ Golder, “En memoria de los pájaros”.

la pérdida y la doble ausencia, eso es lo que genera la violencia, una sensación de nada, de suspensión frente al vacío.

La incierta sujeción del pasado deriva en la búsqueda, a través de la arqueología de archivo, como una necesidad de abrir los depositarios de vivencias, destapar los instantes, recorrer una y otra vez los momentos de violencia para poder construir un grito permanente y seco a través de la tensión de los instantes, de los tiempos cinematográficos, con el empleo de modos de registro documental, rodaje encontrado o apropiación, etc.

Una familia se mira a los ojos, un padre sostiene a un bebé en brazos y su otra pequeña canta; es el Día del Padre, 20 de junio del año 1976. Al mismo tiempo, en la otra pantalla, gente es perseguida, rincones en blanco y negro muestran objetos abandonados, “las palabras pierden sentido”. La memoria es selectiva y la historia también lo es, pero, en la memoria, el “yo” que nombra no está desentendido del cuerpo que le da sentido a través de las sensaciones infinitas, en cambio en la historia no se sabe de dónde pueden provenir los pesos de los discursos.

¿A dónde van estos pasos dispersos?, ¿a dónde llevan?, ¿cómo reconstruir, con la ya dispuesta irrupción del montaje, historias rotas para reparar y denunciar los vacíos de una historia selectiva de desapariciones forzadas, de desigualdades, de violencia, a través de un medio de registro y de visualización como lo es el cine o cualquier otro medio de filmación inmediato a los cuales se les relaciona con un rasgo de fidelidad documental inherente? Sucede que, con el trabajo de montaje, el grado documental entra en conflicto con la pulsión de performatividad de los cuerpos, la cual tiende a acortar distancias y, al mismo tiempo, desprender la cualidad de volatilizar su efectividad de inmediatez.

No obstante, gracias a esta fragmentación es que se puede llegar al estado de tensión que se consigue en la cinta. Con relación al trabajo de apropiación que Gabriela Golder emplea en algunos momentos de la película al intercalar el metraje de archivo y en relación con la utilización del rodaje encontrado, Catherine Russell observa que esta práctica de trabajar con archivos fílmicos es una especie de estética de ruinas, una alegoría de la historia misma. En este tipo de filmes el cuerpo toma otro tipo de estatus, los “no monumentos” de la posmemoria, como algo que rompe con lo inamovible, dice Russell, representativo de una humanidad, sino como un significante de sí mismo: “it is no longer representative of culture, but an element of culture, a signifier of itself”.³²⁵

Yo no iba a hacer un film sobre la familia Bondone. Volví a mí. Yo iba a ser un film sobre mi propia búsqueda de identidad, sobre mi necesidad de entender hechos, memorias, imágenes. Entonces, vuelvo al año 1999, me propuse recuperar imágenes familiares de la época de mi infancia, mis imágenes, pero sobre todo imágenes de mis amigos, de su infancia, de festejos, de vacaciones, de alegrías, de vivencias en general.³²⁶

En esta encrucijada del cuerpo, ajeno a los anclajes, existen cuerpos rotos por la violencia, por la historia, el olvido de la justicia, la repetición de la violencia, cuerpos no como libros abiertos de circunstancias que no se deben olvidar, sino como ventanas cóncavas para poder ver a través de ellas en parte un reflejo, y en parte, la disposición de un tiempo o de unos escenarios que se pueden repetir y que se deben evitar repetir. Es por ello que estos

³²⁵ Russell, *Experimental Ethnography*, 238.

³²⁶ Golder, “En memoria de los pájaros”.

cuerpos “desanclados” son como mapas de los cuerpos presentes de los receptores-espectadores, aunque se hable desde la ausencia misma.

Los cuerpos están “desanclados” y ausentes, una ausencia que diluye la identidad aún más. Son cuerpos inmersos en una fragmentación interrelacional. Sin embargo, al emplear la fragmentación intercalada con la performatividad acontece y se plasma, de manera efectiva y legible, la disconformidad, la perturbación y la discontinuidad de las historias truncadas por la violencia, la intervención de los *mass media* y la participación de la inmensidad de la cultura visual en las vidas.

Y además hay negro alrededor, alrededor de las ventanas, entre las ventanas, es el negro que sostiene a todos los otros elementos. Y ese negro es el intersticio, y en ese intersticio estoy yo. El texto finaliza “Es una cuestión de tiempo, estoy sin identidad”. Un gesto de una Madre de Plaza de Mayo con su pañuelo, las aguas del Río de la Plata, funde a negro.³²⁷

Podríamos decir que hay varios niveles de ausencia de los cuerpos. Para Barthes, aunque la imagen fotográfica sea ficcional, nada puede impedir que sea analógica, ya que “toda fotografía es un certificado de presencia”.³²⁸ En cambio, para Metz, con relación a las imágenes cinematográficas, pero en el mismo ánimo de la reflexión, aunque toda película sea en su concepción una construcción ficcional, cada imagen no deja de tener una parte de registro y una de ausencia.³²⁹

³²⁷ Ibid., “En memoria de los pájaros”.

³²⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida, Nota sobre fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja (Barcelona: Paidós, 2009), 99.

³²⁹ Christian Metz, *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 2001), 58.

La ficción es, a su vez, otro nivel de la misma ilusión, por lo tanto, es otro aspecto de la ausencia. Mitry también distinguió esta especie de vacío inherente de las imágenes y su forma de contenerlo todo y nada a la vez. Reflexionó sobre la imagen como ausencia de los objetos, parafraseando a Sartre³³⁰, y sostuvo la imagen como un acto de voluntad que no deja de destilar una sensación de extrañamiento, de estar inmerso en un juego de ilusiones.³³¹

Desde este concepto intrigante de ausencias en el cine o medios audiovisuales explorado por los autores mencionados, se puede estar frente a un conflicto mayor por la primera idea planteada: ¿qué es lo que ocurre cuando la lógica de un sistema de imágenes/signos audiovisuales, sistema ficcional o no ficcional, orgánico o no, pero sí análogo o indexical de una realidad reconocible —ya que como imagen se muestra como presencia y ausencia a la vez—, se ve perturbada por una incisión simbólica, una apertura de la misma lógica que interpela al espectador como sujeto participante en el aquí y ahora? Es decir, en un intento por develar un aspecto de los distintos niveles de interpelación de las imágenes, la lógica y la ilusión de un discurso, en sí complejo y compuesto por una serie de signos que son sumamente familiares, se rompe al desnudar el andamiaje que sostiene las emotividades, rompiendo las distancias entre el espectador y los elementos audiovisuales.

Y yo intentaba entender desde mi yo adulto, pero invariablemente volvía a mi yo niña (tenía 7 años en el 78). Miraba desde el hoy, miraba desde el ayer. La noción de hueco, de vacío. La posibilidad de la supervivencia, el dolor, los extremos del dolor. No pude, no me parecía “justo”, cortar, recortar, elegir lo “fundamental”, no podía

³³⁰ “Lo que yo enfrento (dice Sartre) es una silla existente, pero la enfrento “ausente” . El modo de *ser* de la imagen (agrega) es exactamente su parecer” en Mitry, *La semiología en tela de juicio*, 26.

³³¹ Mitry, *La semiología en tela de juicio*, 126.

montar, no podía hacer un film con eso. Porque eso era lo que era, lo que fue y lo que continuaba siendo. En sus palabras, en sus cuerpos, en sus vidas, en el pasado, en ese presente y seguramente en el futuro. ¿Y yo que iba a decir sobre eso?, ¿qué iba a priorizar?³³²

No es tarea fácil encontrar en el montaje las estrategias para hilar una trama a partir de la incisión en la recepción fragmentada de la vida contemporánea, acostumbrada a la asimilación y colección de imágenes dentro de la proliferación y dominación de una cultura visual atiborrada de situaciones similares y repetitivas. Esto se debe a que el cine, el videoarte o los medios portátiles de registro audiovisual son artes de la repetición, el movimiento y de la fragmentación insertos en el corazón de las culturas mediáticas.

En la obra *En memoria de los pájaros* transcurre un devenir de palpitaciones que, de alguna manera, reconstituyen la complejidad de la subjetividad extraviada —desde una intervención no deseada— de los cuerpos manipulados por el manejo del montaje, ausentes por el tiempo, por la represión y por el mismo medio de registro, y que logran abrir un resquicio de resistencia desde el nombrar la piel y las presencias. Los montajes cóncavos, por lo tanto, como una de las interpretaciones experienciales de la posmemoria, funcionan desde la simultaneidad, superposición y trascendencia de signos y temporalidades, en otra dirección a las historias oficiales. Los cuerpos disponen un sentido de resistencia que no solo se encarna en ellos, sino en la tensión entre los tiempos. La fragmentación de las pantallas se convierte, en este caso, en una especie de entereza frente al olvido.

³³² Golder, “En memoria de los pájaros”.

Capítulo IV (Des)montajes de las coreografías

- 1 La Venusina Renace
- 2 Coreografías y concavidad
- 3 Cuerpos incómodos
- 4 Coreografías, mecanismos y artilugios
- 5 Gesto y fragmento
- 6 Pulso contenido y sostenido de los cuerpos
- 7 Fragmentación y espacios de restitución
- 8 (Des)montajes y coreografías de resistencia
- 9 Recepción y articulaciones desde la concavidad

1 La Venusina Renace

Son las *naciones y las comunidades concretas*, que son distintas a las comunidades ilusorias de la ciudadanía abstracta y de la nación de Estado, las que hoy nos pueden orientar en una resignificación de los contenidos que rigen el proceso de reproducción social. La misma noción del *cuerpo* —individual y social—, y del sentido de “estar en el mundo”, la noción de “colaborar” con el cosmos, que son dimensiones fundantes del horizonte indígena, nos pueden orientar hacia la apertura, desde nuestras propias localizaciones, de una “espiritualidad” que hoy nos es ajena.³³³

Márgara Millán

No es solo que la ciencia y la tecnología son medios posibles para una gran satisfacción humana, así como una matriz de complejas dominaciones, sino que la imaginería del *cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas [...] Es una imaginación de un hablar feminista [...] Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un *cyborg* que una diosa.³³⁴

Donna Haraway

³³³ Márgara Millán, “Alcances político ontológicos de los feminismos indígenas”, en *Más allá del feminismo: caminos para andar*, Márgara Millán coord., -1ª ed. — (México, D. F.: Red de Feminismos Descoloniales, 2014), 135.

³³⁴ Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres, La reinención de la naturaleza*, Manuel Talens trad. (Valencia: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1991), 311, en Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013), 41.

En continuidad a lo que expusimos en los capítulos anteriores, este cuarto capítulo está dedicado a la revisión de los constructos coreográficos audiovisuales como extensión de los modos estratégicos cóncavos de representación que, en las últimas décadas, se han empleado recurrentemente para indagar, reinventar, encarnar, dismantelar y resignificar, desde miradas geopolíticamente situadas, múltiples aspectos de la mediación e intervención de las subjetividades, y numerosas nociones esencialistas culturales, raciales, coloniales y patriarcales, que aún prevalecen en las imágenes y en las miradas del registro.

Como una traducción del cine/cuerpo feminista, estudiado por Alexandra Juhasz, y hacia otras políticas de representación desde la desarticulación de los constructos, las coreografías audiovisuales son la propuesta feminista de articular y comprender las respuestas otras para pensar un constructo de un modo flexible, maleable, de significados móviles y no fijos o esenciales, muy diferente a la idea de estrategias, el cual, tiene resonancias en un contexto militar (de acuerdo a las traductoras de la noción de autocuerpos entre las que se encuentran inicialmente Ximena Bedregal y el grupo de investigación independiente feminista la Chorcha Chillys Willys).

Los montajes coreográficos que aquí se estudian, se restablecen como posturas políticas personales actuales desde la danza entre los cuerpos reales —de mujeres provenientes de diversos contextos y de otros sujetos subalternos—, sus espacios locales concretos, determinados objetos simbólicos de sus contextos o de espacios completamente distintos y las tecnologías de registro.

Dichos ensamblajes rítmicos, urden y, de forma paralela, enturbian el sentido de los tiempos del registro audiovisual con la presencia de la unicidad múltiple e inestable del cuerpo, con su tiempo y materialidad presente, su accionar efímero y su carácter emotivo y

experiencial. Tales articulaciones desmontan las predisposiciones enunciativas y los lugares privilegiados de la mirada con el manejo y articulación de la fragmentación, la rítmica y la entereza de la carne como entrecruce propio de concavidad.

Para Luce Irigaray, la manera en la cual la mujer puede “apropiarse” de las formas de ver, narrar la realidad desde el lugar personal y, de esta forma, autorrepresentarse sin intervenciones, es, como se señaló, a través de la comprensión y asimilación del espejo cóncavo. En su indagatoria, comprender su funcionamiento viabiliza dejar de ser sujetos de especulación, para empezar a crear las propias imágenes.

La mujer, después de haber sido ignorada, olvidada, diversamente congelada en espectáculos, envuelta en metáforas, sepultada bajo figuras bien estilizadas, realizada en distintas idealidades, se tornaría ahora en el “objeto” a considerar [...] volviendo a la mirada, él podrá explorar entonces todas las cavidades internas. Sirviéndose, sin embargo, para las más secretas, de luz y espejo complementarios. De soles y espejos apropiados.³³⁵

El espejo cóncavo muestra la trascendencia a lo que la autora llama un “espejo siempre introyectado de antemano”. Irigaray insta a ubicar la concavidad del espejo en el interior o centro de las representaciones que, de manera paradigmática, polariza la luz, atrae una parte del reflejo, y la misma luz retorna por la misma salida desde las cavidades internas. De esta manera, la autora habla de una “nueva desespecularización”, es decir, un desmontaje de las representaciones cimentadas, el espejo cóncavo funciona, por lo tanto, como una noción de empoderamiento.

³³⁵ Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, Raúl Sánchez trad. (Madrid: Akal, 2007), 130–131.

Los montajes cóncavos, detonados en este caso por las coreografías, la fragmentación y el disturbio del performance, trasladan la búsqueda y trayecto de las imágenes hacia la autorrepresentación, imágenes iniciales transfiguradas durante el viaje interno y externo, similar a lo descrito por Irigaray. Por otra parte, en el caso del cine, la desestabilización lograda por el accionar y encuentro de los múltiples tiempos cinematográficos y los tiempos corporales aludidos, hacia otros destinos presenciales y semióticos, se reavivan desde la yuxtaposición y el choque de las imágenes, los sonidos y los gestos.

Lo anterior genera, a partir del manejo del ensamblaje audiovisual, la manifestación dialógica de un terreno cinético de composiciones rítmicas y dancísticas que se desplazan entre el cuerpo efímero del performance, la segmentación y la red de formas abstractas, plásticas y simbólicas que, a su vez, oscilan entre el interior y el exterior de la trama que produce el mismo montaje.

En continuidad, los filmes de las coreografías y la edificación cóncava se colocan nuevamente en la desembocadura de las indagaciones con las tecnologías transportables de registro audiovisual que, desde los años 70, dieron seguimiento y generaron puentes para recuperar las maneras de representar(se), definir(se)/redefinir(se) y de mirar(se), entre los convencionalismos narrativos, hermenéuticos y conceptuales de las representaciones audiovisuales de las grandes industrias. Pero, sobre todo, como reflexionara Julia Lesage, en relación con la dimensión política de la estética manifiesta en los documentales feministas, las búsquedas con estos dispositivos portátiles facilitaron la tarea de recobrar los

lugares de enunciación y de generar nuevas maneras de interacción, organización y reconocimiento colectivo.³³⁶

Dichas prácticas audiovisuales divergentes se producen, al igual que en los filmes revisados en capítulos anteriores, con los claros objetivos de crear otras imagerías, movilizar los puntos de vista, deshacer las predisposiciones estilísticas, insertar crítica en la mirada y más aún, marcar y atestiguar otras formas de generar sentido durante los trayectos hacia las formas emergentes de autorreconocimiento, de organización social y comunal.

Por consiguiente, los modos coreográficos de los constructos audiovisuales, que revisamos a continuación, se desarrollan en medio de los desplazamientos emotivos y físicos de mujeres, grupos subordinados, disidentes y periféricos, para dar seguimiento y puntear la moción de las reivindicaciones latinoamericanas de las propias subjetividades individuales y los lugares políticos personales en años de crisis.

Estos desplazamientos creativos, organizativos y de denuncia, coinciden con el despliegue de la marcada crisis económica, en mayor o en menor medida, de cada uno de los territorios latinoamericanos. Después de un prolongado crecimiento económico, entre los años 50 y finales de los años 70, la caída financiera fue vertiginosa debido a la implementación de los contradictorios modelos económicos globales de apertura en condiciones de desigualdad permanente.

En espacios con una acumulación de decenios de saqueos, con políticas proteccionistas al empresariado, con la no inclusión de los territorios subalternos en los “novedosos” proyectos liberales y, sobre todo, con los desmedidos “apoyos” externos, las

³³⁶ Julia Lesage, “The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film” en Patricia Erens ed., *Issues in Feminist Film Criticism*, (Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press, 1990).

consecuencias de la oleada de reformas, alineadas con la globalización, se sumaron a las opresiones históricas colonialistas.

Dentro de esta perspectiva, para las feministas descoloniales ³³⁷ dismantelar la suma de los mecanismos de poder, asentados en la base de las alianzas económicas, ha significado entender, además de los caminos del capital y los mecanismos de vigilancia para su incremento y su conducción exitosa, cada una de las relaciones personales asentadas en la acumulación de gestos, miradas y conductas coloniales que han servido para acreditar y sustentar la historia de las dominaciones.

En su conocido estudio sobre la colonialidad del poder, Aníbal Quijano emprende una amplia revisión en torno a cómo se llegó a sustentar el eurocentrismo como espacio privilegiado de enunciación y directriz socioeconómica y política y, por consiguiente, al complejo y largo proceso de la reasignación y designación de “nuevas identidades geoculturales” de dominación en América. El autor examina que las nociones de dominación se redefinen, se especializan y se potencializan en el entrecruce eurocentrista: capitalismo/colonialidad/modernidad, desde las invasiones graduales europeas del siglo XVII.³³⁸

³³⁷ Las autoras de esta valiosa compilación identifican, en una reflexión de Ochy Curiel, que la reproducción de la opresión en las políticas neoliberales en conjunto a las relaciones cotidianas de poder, accionan el imaginario unilateral de dominio y esencialismos. Las feministas, por lo tanto, comprenden que, “Descolonizar significa entender la historia de opresión histórica que ha marcado el colonialismo en nuestra región y cómo hoy hay una reproducción de esa opresión a través de las políticas neoliberales que coloca al llamado tercer mundo en una situación global desigual frente a los países del Norte, pero además significa entender que al interior de nuestros contextos existen relaciones de poder estructurales, cotidianas que siguen afectando a mujeres racializadas, etnizadas, a lesbianas, a las más pobres, porque a pesar de que se habla de la era post, ellas siguen siendo los escudos principales del patriarcado por no corresponder al paradigma de la modernidad (Curiel 2009: s.n.)”. En Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Ochoa Muñoz, Karina eds., *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (Cauca, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2014), 26.

³³⁸ Anibal Quijano menciona que lleva a cabo su análisis en línea a las contribuciones de Immanuel Wallerstein y sus nociones sobre el sistema-mundo, la “geo-cultura” y su revisión acerca de la sustentación del capitalismo en el nuevo orden mundial, lo que Wallerstein señala que ocurrió en el siglo XVI y la denomina “la economía-mundo capitalista”, además de hacer hincapié en la relevancia de la noción de “hemisferio occidental” para el

Asimismo, apuntala que, a partir de la ordenación de otra interseccionalidad determinante: raza/trabajo (“la relación de trabajo con las razas dominadas”), se reconfigura el mapa de dominación económico mundial y, por lo tanto, cultural y cognitivo. El autor señala que, a medida que se fueron afianzando los binarismos y esencialismos identitarios, se fueron naturalizando las categorías de opresión en los imaginarios históricos y las producciones culturales.

Una articulación peculiar entre un dualismo (precapital-capital, no europeo-europeo, primitivo-civilizado, tradicional-moderno, etc.) y un evolucionismo lineal, unidireccional, desde algún estado de naturaleza a la sociedad moderna europea; b) la naturalización de las diferencias culturales entre grupos humanos por medio de su codificación con la idea de raza; y c) la distorsionada reubicación temporal de todas esas diferencias, de modo que todo lo no-europeo es percibido como pasado.³³⁹

En esta dirección, Márgara Millán analiza y diferencia el colonialismo histórico con la noción de la “colonialidad del saber” en su ensayo sobre los feminismos indígenas. Para la autora, la colonialidad es una afección atemporal de subordinación, que está en curso, que se reitera y actualiza manteniendo los vínculos permanentes con la colonialización histórica.

imaginario colonial. Wallerstein, en sus indagaciones, ya expone que el sistema capitalista se amasa no únicamente en el trabajo asalariado. Otras revisiones sustanciales son las propuestas por María Lugones y su profunda revisión de las nociones de género, raza y colonización desde los feminismos interseccionales, “de color” (como un término de autorreconocimiento de las mujeres subalternas) y descoloniales, enriqueciendo y situando a los cuerpos periféricos en la línea de análisis de Quijano y el “patrón de poder global capitalista (...) la colonialidad del poder nodal, la colonialidad del saber, del ser y de la descolonialidad”; y la de Walter Mignolo en su indagación minuciosa sobre las relaciones intrínsecas entre modernidad y la colonialidad y la redefinición de los alcances del sistema mundo/moderno colonial. (1) María Lugones, “Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial”, en *Género y descolonialidad*, Walter Mignolo comp. (Buenos Aires: Del Signo, 2014), 13--16. (2) Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander comp. (Buenos Aires: CLACSO, 1993), 222, consultado en Marzo 23, 2015, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>.

³³⁹ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder”, 222.

Tales vínculos se traducen en capas aparentemente invisibles, que se suman y que sostienen en su base, a los valores de intercambio de la colonialización, trasladados y colocados desde el neoliberalismo y el capital como una noción actualizada de la “colonización siempre re-actualizada del mundo cualitativo de la vida (humana y no-humana) bajo la forma valor”.³⁴⁰

De esta manera, ubicar las fechas en las que las políticas neoliberales se implementan en los territorios latinoamericanos, ayuda a colocar las motivaciones de las realizaciones audiovisuales revisitadas en este análisis, en los instantes en los cuales las políticas de intercambio, de todos los ámbitos de las vidas y los territorios, se actualizan con mayor fuerza.

En un artículo sobre el Consenso de Washington y la implantación de las políticas neoliberales en América Latina, Martínez Rangel y Soto Reyes, observan que a partir de la gran desigualdad, las “estrategias” liberales descritas que llevaron a colapsar dichos territorios, no tardaron mucho tiempo en evidenciar las limitaciones y detrimentos.

Las políticas proteccionistas y el financiamiento externo de la década de 1970 fueron uno de los elementos que contribuyeron al desequilibrio macroeconómico de la década de 1980, esta situación mostró el desgaste e inoperante modelo de sustitución de importaciones, basado en las exportaciones y en un modelo de desarrollo centro-

³⁴⁰ Millán despliega su estudio desde la idea de choque y superposición de las dominaciones, en la línea que desarrolla Rivera Cusicanqui, hacia un desmantelamiento de la continuidad de las relaciones y posiciones de poder, lo cual nos ayuda a entender la importancia de generar pensamientos y, más aún, imaginarios feministas descoloniales: “comprendo la colonización como una serie de horizontes históricos que se han ido superponiendo en una larga temporalidad que, para América Latina, viene desde la Conquista, pasa por la Colonia, para luego actualizarse en el horizonte liberal de las repúblicas independientes y de los Estados nacionales, y ahora, en el horizonte neoliberal, tal y como lo entiende Rivera Cusicanqui (2010 a)”. En Millán, “Alcances político ontológicos de los feminismos indígenas”, 128.

periferia; así pues, la década de 1980 entró en una recesión, principalmente a causa de la deuda externa latinoamericana.³⁴¹

De estos “arrinconamientos” económicos y sociales, se generaron otros ritmos y la adopción de nuevos modos de interacción de las poblaciones latinoamericanas a partir de los años 80. En estos años se desencadenaron los desplazamientos internos y migratorios de los grupos sociales de forma masiva, mismos que se han ido recrudeciendo en proporción al empobrecimiento desmedido. La liberación y expansión económica tuvo repercusión en las migraciones latinoamericanas³⁴² que se intensificaron en los años de 1971-1998, debido a lo cual, se logró percibir que, “la principal región de origen de la migración hacia los Estados Unidos fue América Latina, con un 46%”.³⁴³

Durante estos desplazamientos forzados, procedimientos de arrinconamiento y conmociones de hacinamiento de los años 80, en una intervención representativa de los entrecruces de los lenguajes y las tecnologías de representación, tales como el registro audiovisual y su potencial manipulación y estructuración de planos, y la presentación ambivalente de una interacción directa y activa con el cuerpo³⁴⁴, se redefine la centralidad

³⁴¹ Rubí Martínez Rangel y Ernesto Soto Reyes Garmendia, “El Consenso de Washington: la instauración de las políticas neoliberales en América Latina”, *Política y Cultura*, núm. 37, 2012, 35-64, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, Distrito Federal, México.

³⁴² Los principios de asimetría de la globalización se despliegan frente a la paradoja de la liberación de los mercados y la acumulación de las riquezas de las entidades financieras. La CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) reconoce el perjudicial desplazamiento del poder por parte del Estado a las mismas: “lejos de existir una globalización de la migración, lo que hay es una paradoja: en un mundo más interconectado que nunca y cuando los flujos financieros, de información y de comercio se liberalizan, la movilidad de las personas es fuertemente estimulada, a pesar de enfrentar fuertes barreras que intentan restringirla (salvo regiones y regímenes migratorios específicos); ello revela que la globalización es asimétrica y profundiza las desigualdades en los niveles de desarrollo (CEPAL, 2002)”. En Jorge Martínez Pizarro, “El mapa migratorio de América Latina y el Caribe, las mujeres y el género”, Santiago de Chile: Proyecto Regional de Población CELADE, UNFPA (Fondo de Población de las Naciones Unidas), septiembre de 2003, consultado en Junio, 2015, www.oas.org/atip/migration/cepal%20study%20on%20migration.pdf.

³⁴³ Andrés Solimano, “Globalización y migración internacional: la experiencia latinoamericana”, *Revista de la CEPAL*, 80, Agosto, (2003), 59.

³⁴⁴ Marcelo Expósito sugiere comprender la importancia de rastrear los ecos expresivos y de denuncia en los manifiestos de las vanguardias históricas y las declaraciones del Teatro del Oprimido de Augusto Boal de los

del performance y de la danza como herramienta fundadora de sentido, urdidora de lenguajes contrapuestos y poderoso instrumento cognitivo.

Para lo anterior, se analizaron las respuestas a los avatares ilusionistas de la modernidad, con salidas a otros modos de percibirla y narrarla, con el empleo de las tecnologías en creaciones transgresoras interdisciplinarias a favor de procesos críticos sobre los discursos de dominación y las injusticias sociales.

Los cuerpos reales llenaron de incertidumbre los imaginarios ilusionistas de los medios audiovisuales y buscaron resituar las percepciones identitarias en medio de las tecnologías y, en este caso, de las posibilidades de representación a partir del registro audiovisual. Modificaron los tipos de distancias entre las miradas y acentuaron la crítica a las tecnologías mismas desde su médula, es lo que Márgara Millán describe como central en el proceso continuo de la descolonización del feminismo: “La descolonización del feminismo es también distanciamiento crítico de la fe en el progresismo científico y tecnológico, incluso el que se presenta como de izquierdas”.³⁴⁵

De esta manera, Mari Luz Esteban aparte de hacer un llamado al necesario incremento de estudios dinámicos y situados sobre el cuerpo, observa la importancia de generar discursos e imágenes diferentes sobre cuerpos diversos, “es preciso y urgente hacer discursos diferentes sobre el cuerpo y la imagen corporal que sean críticos con los esquemas sociales hegemónicos”.³⁴⁶ Esteban sustenta que es imprescindible notar que la hegemonía

años 70, como estrategias para la disolución de fronteras en las prácticas performativas de las concentraciones públicas y cotidianas. “En los ochenta encontramos una fuerte presencia de prácticas performativas de raíz teatral que, inspirándose en antecedentes que van del surrealismo bretoniano al teatro del oprimido, idearon formas de actualizar la abolición de la distancia impuesta por la escena clásica entre actor y espectador ensayada por las vanguardias históricas”. En Expósito, “Activismo Artístico”, 46.

³⁴⁵ Márgara Millán, “Alcances político ontológicos de los feminismos indígenas”, 135.

³⁴⁶ La autora observa que es fundamental partir de los dinamismos de las imágenes y los conceptos sobre el cuerpo, para dar alcance a una hegemonía que es también parte de determinados procesos cambiantes representacionales “que muestren también la contradicción, la discusión, la resistencia en la experiencia de

no es estática, por lo tanto, tampoco las representaciones de los estereotipos y esencialismos, a los cuales, es urgente anticipar desde el interior de su producción.

Con relación a lo anterior, y como reparamos en los capítulos anteriores, en Latinoamérica, en el año de 1980, se afinan expresiones audiovisuales que ya se venían articulando desde los años 70, traspasadas por el performance, o viceversa, experiencias y declaraciones encauzadas en plantear y reflejar el reconocimiento del peso del cuerpo como eje cognitivo y político de cara a los avances tecnológicos.

La intersección de los registros audiovisuales con las tensiones del performance va más allá de actuar como una expresión de intervención o un mero testigo silencioso de acciones determinantes. La aportación de la cámara de filmación en las agitaciones y rupturas de los objetualismos artísticos, significó un diálogo y una danza de los cuerpos con otros territorios e imaginarios y simbólicos.

Por mencionar algunos intercambios, potencialidades y multiplicaciones coreográficas de las miradas participantes a través de las filmaciones, se encuentran las ya mencionadas escenas vivenciadas en acciones como los “efímeros” y las exploraciones pánicas de Alejandro Jodorowsky, junto a Fernando Arrabal y Roland Topor en los años 60; los *happening* denominados “sucesos” por Marta Minujin en 1963; los *happening* y danzas del movimiento Tropicália de Hélio Oiticica de los años 60 y 70 o las acciones también

mujeres y hombres, y que sean capaces también de identificar las posibilidades reales, las prácticas innovadoras que existen dentro de esta sociedad y esta cultura del cuerpo. Que permitan, asimismo, anticipar, sugerir, inventar otras. Estudios que incorporen una visión diversa y dinámica de la identidad, de sus rupturas y transgresiones, de la interrelación entre representaciones y prácticas concretas, entre contextos socio-políticos y vivencias. Son necesarios estudios que tengan muy en cuenta los contextos concretos (macro y micro)” en Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo*, 46–47.

llamadas “desarrollos e intervenciones” por el dominicano Silvano Lora de los mismos años.³⁴⁷

Dichas acciones logran ramificarse en los medios audiovisuales como una prolongación de sus huellas y una extensión de sus cavilaciones. Un ejemplo claro e incendiario son las acciones realizadas, y registradas, en los años 70 y 80 por la artista cubana Ana Mendieta, quien participa en el proceso de deconstrucción de los paradigmas artísticos objetuales centrados en las hegemonías culturales.

Inscrita en el programa InterMedia Studies de la Universidad de Iowa, dentro del circuito estadounidense de la vanguardia artística no objetual, Mendieta explora y reconstruye, desde un lugar situado, una prolongación de presencias y ausencias en relación con el cuerpo-signo, el cuerpo diverso y sus inscripciones en los distintos espacios políticos, culturales y rituales, en las cuales, en revisión de Jane Blocker, se trastocan las nociones de “*color, la pertenencia étnica, el género, la nación y la tierra*”³⁴⁸.

Su cuerpo, sin metáfora y suspendido entre tiempos, queda registrado en una serie de más de cien cortas filmaciones, realizadas en formato Super-8 entre 1971 y 1981, por la misma artista.³⁴⁹ Los filmes, pausados y con cámara en mano, comparten el tiempo ritual, es decir, el tiempo que conlleva al autorreconocimiento a partir de la percepción y recepción

³⁴⁷ Silvano Lora, activista y artista nacido en Santo Domingo, República Dominicana, se integra al Grupo Arte y Liberación, movimiento de producción y expresión cultural. El artista, activista e integrante del partido socialista popular, fue perseguido y orillado a un doble exilio, con el régimen de Trujillo y con el régimen de Balaguer. A su regreso, en el año de 1976, introduce el performance en sus prácticas artísticas. En palabras de Lora, “performance quiere decir desarrollo, ‘intervención’ lo llaman los italianos. Hay una actuación directa en el momento de la obra, una participación del espectador y una desmitificación, una desacralización del secreto, de la privacidad de la obra de arte (...) una ruptura con la forma tradicional de hacer el cuadro, para llevar el mensaje con más fuerza, donde el auditorio se involucra con el aplauso, con el gesto, con la pintura que le cae encima” (Fundación Taller Público Silvano Lora, 2015)

³⁴⁸ Jane Blocker, “Tierra”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, comps. (México, D.F.: Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, CONACULTA, 2007), 397.

³⁴⁹ María Ruido, *Arte hoy Ana Mendieta* (Hondarribia, Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002, 4).

de acciones internas que son compartidas. En los mismos, se aproxima al espectador al palpito y al movimiento de la respiración de la propia artista. Blocker precisa que Ana Mendieta pone en cuestionamiento las estructuras y esencialidades identitarias. Sus obras son, además, parte de un reclamo de los cuerpos en tránsito que, en búsqueda permanente, trastocan los arraigos.

El cuerpo de los registros audiovisuales en múltiples búsquedas latinoamericanas se presenta, por lo tanto, como una insurrección no aislada alrededor de la premura de crear historias e imágenes geopolíticamente situadas sobre los cuerpos diversos de los territorios oprimidos. En continuidad, en 1980, la realizadora Pola Weiss conduce el video-performance “La Venusina Renace y Reforma” en la explanada del Auditorio Nacional de la Ciudad de México. La videasta, asumida como “teleasta”, en dicha acción fluida y teledirigida, dispone, a través de la danza, un encuentro de reflejos, miradas e imágenes desde el eje de su cuerpo y de los dos lados de la cámara.

Weiss, que desde 1979 comienza a montar coreografías abiertas e interdisciplinarias, como “Videodanza viva videodanza” en el Festival de Venecia, disloca la expresión libre de la danza con el acto de captura de la cámara al hombro en medio de espejos. A Weiss le interesa proyectar las acciones presentes al infinito en monitores dispuestos en el mismo espacio.

En “La Venusina renace y Reforma”, la artista coloca, como en acciones anteriores, una serie de espejos en un gran espacio circular, dejando espacios entre los espejos en los cuales se ubican los espectadores-participantes. En el ejercicio la danza trasciende las plataformas de enunciación y accede a nuevos espacios de representación e interacción, “la

gente veía a la artista bailando y a sí mismos en los monitores que había (...) se veían a sí mismos como parte del baile”.³⁵⁰

Weiss, en un registro continuo de su propio movimiento y con una gran cámara al hombro, atrae las miradas y las presencias de los espectadores que se miran y se reconocen no solo con el dispositivo de registro. La artista, sin detener el flujo de su cuerpo en el transcurrir del tiempo presente del performance, deja contenido el ejercicio en el tiempo infinito del registro.

En el cartel promocional del evento, la escritora argentina y feminista Tununa Mercado acentúa que la artista se torna con esta acción, “creadora y criatura --Pola y Venusina -- de un acto de amor único”.³⁵¹ Creadora y criatura, traslación a la que la artista, pionera del videoarte mexicano, pertenece. Dicha transpuesta la desplaza entre los dos espacios más distintivos del movimiento: el espacio por excelencia del registro cinético de las acciones y la representación, la reproducción y la repetición; los territorios encarnados de la acción, de lo inmediato y lo efímero del performance y los encadenamientos sostenidos de la danza.

Su danza es continuidad y puente de interrogantes sobre la mirada omnipresente y estática, hacia una maleabilidad, una rítmica y una presencia de los cuerpos, participativa y situada, que se torna permanente gracias al registro. Cora Flores reconoce en Weiss la

³⁵⁰ Entrevista a Fernando Mangino, testimonio directo del documental “Pola Weiss. Re-conocimiento”, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CominTV, 2012.

³⁵¹ “Despliega sus aparatos de videotape y, simultáneamente creadora y criatura --Pola y Venusina-- de un acto de amor único, recorre y atrapa con su cámara las imágenes y los sonidos que la rodean, las captura en su absoluta momentaneidad mientras danza...” Salvador Mendiola, Hortensia Moreno et al. “El ritual amoroso de la bruja eléctrica: Pola Weiss (1947-1990)”. MUMA, consultado en Marzo 10, 2014, <http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/21-el-ritual-amoroso-de-la-bruja-electrica-pola-weiss-1947-1990>.

trascendencia de trastocar y potenciar el detalle o primer plano en acciones/gestos en los que transcurre también la totalidad de la danza.

La bailarina y coreógrafa Cora Flores cuenta haber visto cómo Pola grabó su propio cuerpo en movimiento, acercando la cámara a detalles del rostro, cuello, torso, brazos y piernas. Con estas acciones incitaba a pensar que la danza ocurría en el detalle, en el gesto.³⁵²

El disturbio que el cuerpo concibe detalla una composición en la que él mismo, como centro ontológico y territorio político, necesita actualizar los discursos desde la transdisciplina para poder narrar y trastocar las predisposiciones genéricas de sí mismo. En Weiss se renuevan dos movimientos del cuerpo presente, el desplazamiento inaplazable y la autodeterminación del lenguaje a través de su danza.

Con relación a la maleabilidad de los registros audiovisuales, en las yuxtaposiciones mencionadas, es relevante observar la participación del montaje como plataforma cinemática y compositiva de una métrica que, desde los principios de la interrelación de las tecnologías, ha sido parte medular de la necesidad de exploración de las formas, su disposición y fragmentación en planos enlazados y relacionados entre sí, consecuentes a las interconexiones semánticas que exigen los ritmos de los cuerpos desplazados, segmentados y mecanizados.

La mecánica y coreografía de las formas, examinadas en el registro audiovisual, en las que está comprendida la representación de los cuerpos, se remonta a trabajos como los

³⁵² Hayde Lachino y Nayeli Benhumea, *Videodanza. De la escena a la pantalla* (México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 47.

reconocidos en las notas preparatorias para el *Ballet mécanique*, película en blanco y negro realizada en 1924 por el pintor francés Fernand Léger y el compositor norteamericano George Antheil. Las anotaciones, que de alguna manera instituyen una especie de antítesis del guion³⁵³, son en sí una serie discontinua de palabras que describen imágenes concretas y estructuras cerradas de signos intermitentes. En ellas se lee de manera literal: “Palabras, líneas, planos cuadriculados, flechas, ritmos señalados con líneas curvas y líneas en zig-zag, líneas encontradas, elipsis / “*dessins – animés – trait – soit blanc – soit noir – et noir dans blanc (...)*”- círculos, triángulos, cuadrados sobre otros cuadrados, palabras...”³⁵⁴

Las palabras del “guion” de Léger encierran mucho más que la mera intención narrativa y descriptiva de lo que habría de ser reproducido y representado, las palabras que vemos depositadas en el papel se mezclan con dibujos de figuras geométricas, las cuales construyen pequeños ritmos que producen otras sensaciones concretas a través de los objetos y los trazos. Con la clara influencia de la música disonante, como las obras de Stravinsky y Schönberg, la época en la que fue creado el *Ballet mécanique* se enmarca de intermitencias y de sonidos con armonías distintas a las ya conocidas.³⁵⁵

³⁵³ El guion cinematográfico se tornaba en una herramienta que se especializaba cada día más en su estructura, linealidad narrativa y descriptiva, gracias al aumento de realizaciones y a la monopolización del cinematógrafo, la guerra de patentes y a las crecientes industrias cinematográficas que se afianzaban en distintos países del mundo (como las compañías integrantes de la MPPC: Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Kalem, Lubim, etc. y las compañías independientes como: Keystone, Paramount, Metro-Goldwyn Mayer, Universal, Twentieth Century Fox y la Warner Bros, las cuales en 1917 lograrían la disolución de la MPPC).

³⁵⁴ *Fernand Léger et le spectacle* (Paris, Biot, Musée National Fernand Léger, 1995), 121.

³⁵⁵ “En disonancia se encuentra, sobre todo, una expresión, en la cual Léger vio el cumplimiento real de la vida moderna: en la que una gran intensidad fusionó impresiones heterogéneas de coches de carreras, anuncios de neón parpadeantes, gente corriendo de aquí para allá, escaparates brillantes, un ruido infernal, todo reunido en una sola, fuerte impresión”. “In dissonance was found, above all, a suitable expression, in which Léger saw the real fulfillment of modern life: in this highly increased intensity merged heterogeneous impressions of racing automobiles, flashing neon signs, people rushing to and fro, gleaming shop windows, an infernal noise—all brought together into a single, strong impression” en Fernand Léger, *The rhythm of modern life 1911-1924* (Munich and New York, Prestel, 1994), 33.

Bajo el influjo cubista de Picasso, Braque y de las obras que el mismo Léger realizara en tela con vistas futuristas, el *Ballet mécanique* traspone el lenguaje pictórico y el lenguaje abstracto de la música en una nueva superficie en movimiento, “su vocabulario de contraste y su composición de disonancia, la incorporación de una rítmica o dinámica de la velocidad, y la yuxtaposición de fragmentos aislados sin contexto narrativo”.³⁵⁶

En este ejercicio de “danza” —*Une petit danseuse légère*—, los fragmentos se encadenan y se precipitan para condensar y abreviar los cuerpos de las mujeres que sonríen y miran a la cámara. Se multiplica la acción de un cuerpo al subir una escalera en el vuelco de la mirada, la conmoción del registro y la fascinación por el desmantelamiento del movimiento y el tiempo. Los cuerpos se contraponen a las formas geométricas, no obstante, todas las formas (orgánicas y geométricas) en su conjunto palpitan en disonancia.³⁵⁷

Desde la concatenación de planos que se interrelacionan o que chocan entre sí, gracias al trabajo de montaje, los segmentos del registro, que conversan frente a la mirada rítmica y fragmentada de Fernand Léger (*El ballet mecánico*, 1924), la mirada circundante, ocular y múltiple de Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, 1929), la mirada testigo de Walther Ruttmann (*Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad*, 1927), la mirada etnográfica de Robert J. Flaherty (*Nanook el esquimal*) o las miradas del desmantelamiento y la reconstrucción de Man Ray o Marcel Duchamp (1923-1930), etc., se consolida una oleada de ritmos y cadencias en los cuales el cuerpo, “atrapado” en la cámara, posibilita algunos

³⁵⁶ “His vocabulary of contrast and composition of dissonance, the incorporation of dynamic rhythmic or speed, and the juxtaposition of isolated fragments without narrative context”, en Fernand Léger, *The rhythm* 17.

³⁵⁷ “Contrast = dissonance... I will take as an example a commonplace subject: the visual effect of curled and round puffs of smoke rising between houses. You want to convey their plastic value. (...) frame them by means of the hard, dry relationship of the surfaces of the houses, dead surfaces that will acquire movement by being coloured in contrast to the central mass and being opposed by live forms”. En Fernand Léger, *Les réalisations picturales actuelles*, 25–6. English trans., 16.

anclajes e identificaciones a lo privado, a lo efímero o a lo inmediato, desde una marcada distancia narrativa y en medio de los simbolismos de la mente.

En años posteriores, en ejercicios fílmicos y coreográficos que realizó Maya Deren, tales como *A Study In Choreography For Camera* (1945) (Estudio coreográfico para la cámara) y *The Very Eye Of Night* (1958) (El ojo muy de noche), los fragmentos se acoplan a la danza, se desprenden de la danza, y el cuerpo se aparta de la desconexión de las formas, subleva su desmembramiento, y reconduce su peso entre los planos y en continuidad al movimiento que posee. La cámara extrapola las tensiones producidas por los cuerpos y busca aproximar las emociones contenidas en el instante.

En la obra de Deren se establece un repaso de fragmentos, repeticiones y cadencias que encuentran consonancias y disonancias en el poder de abstracción del montaje en los constructos audiovisuales. No obstante, la danza de los cuerpos propicia su cercanía e introduce su unicidad, potencia situar la mirada omnipresente de la tecnología audiovisual, encarnar el ojo mecánico de la mirada circundante y localizar la perspectiva que intenta abarcar las presencias de lo real.

En el texto “An Anagram of ideas On Art, Form and Film”, Deren se aparta de los juegos centralistas de la razón y recalca la relevancia de rescatar las formas ritualísticas³⁵⁸ como expresiones en las que se diluyen los individualismos artísticos. Para Deren, en las formas ritualísticas los cuerpos forman parte de un todo dramático, un todo integrador.

En su reflexión no desaparece la particularidad de los individuos, sino que, en la distinción de la fuerza individual subyace una especie de liberación al reconocer, en la misma,

³⁵⁸ “Above all, the ritualistic form treats the human being not as the source of the dramatic action, but as a somewhat depersonalized element in a dramatic whole” en Maya Deren, *An Anagram of ideas On Art, Form and Film*. New York: The Alicat Book Shop Press Yonkers, 1946, 20.

la dinámica en interacción con los otros para construir la personalidad. En su obra se percibe el escrutinio del peso del cuerpo en sus diferencias, disonancias, gestos y reconocimientos mutuos.

A esta diacronía y sintonía múltiple de la coreografía de los fragmentos, en los que el cuerpo se cohesionan, se desprende y, de alguna manera, se reivindica y distingue en su gravedad, se adhieren las revoluciones epistemológicas que produce el vuelco intermitente que se genera con el encuentro del performance, el videoarte y la danza, en el centro de los registros audiovisuales. Para Marcelo Expósito la crítica que inyecta el montaje en la raíz de estos choques intersubjetivos es la de una herramienta crítica, que posee la potencialidad de la discontinuidad, la posibilidad de reunir elementos heterogéneos que acrecientan el sentido de la acción constitutiva.³⁵⁹

De aquí que el disturbio, que genera la acción de Pola Weiss en *Reforma*, contenga y libere, además del acumulamiento de la gravedad del cuerpo y su cinética fundamental para situarla del otro lado del lente, en la desembocadura de expresiones sincrónicas y disonantes. Frente a la presencia múltiple de las miradas y la multiplicación infinita de las mismas, parafraseando a Expósito, ¿qué es lo que un cuerpo puede?, ¿y cuál es el lugar del

³⁵⁹ Para Marcelo Expósito el montaje puede funcionar como una herramienta crítica si se logra trascender las fascinaciones estilísticas: “La invención más formidable que la vanguardia artística aporta en el siglo pasado simultáneamente a la cultura y a la política, es el montaje. Me refiero al montaje que, sea en Tucumán Arde, en Heiner Müller o en Alexander Kluge, no es un ejercicio de estilo que se pliega sobre sí sino que constituye una herramienta para pensar, para pensar críticamente. Montar es, en este sentido, reunir cosas heterogéneas en un conjunto fragmentado que resalta su discontinuidad estructural destruyendo cierta ilusión de autocoherencia y unidad de la forma y del discurso sin renunciar por ello a la producción de sentido, cosas cuya colisión merece ser pensada en un conjunto que a través de sí remite a otro lugar. Me maravilla todo lo que ese invento puede seguir aportando simultáneamente a la construcción de formas y a la práctica discursiva”. En Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, *Eipcp/european institute for progressive cultural policies*, 2006, consultado en Febrero, 2013, <http://www.eipcp.net/transversal/0407/expoito/es>.

montaje, en una elaboración discursiva fragmentaria desencadenada por el disturbio del cuerpo, detonada por y desde el cuerpo?

Para responder lo anterior, Expósito distingue, en estos entrecruces de lenguajes y expresiones, característicos del activismo artístico, un reservorio que se nutre de los “antagonismos y de la confrontación” para, lo que él deduce, “ampliar los márgenes de lo posible”, como expresividades y estrategias empleadas para inducir la crítica en las representaciones audiovisuales, además de construir potenciales resoluciones políticas y sociales.³⁶⁰

Es por ello, que la concavidad del montaje se detona, en el caso de las coreografías audiovisuales y del performance, a partir del cuerpo como poderoso dispositivo de la memoria, la inmediatez y la inmanencia en su unicidad siempre cambiante. La concavidad abre la posibilidad de realizar estas múltiples lecturas hacia el interior: de un constructo audiovisual, de una narrativa, de la representación de un cuerpo y, hacia el exterior: de un cuerpo real que comparte el lugar político que potencia, el lugar que ocupa en el mundo y el lugar que reactiva en un ejercicio de montaje.

³⁶⁰ Para expandir los modos de la representación y transformar los espacios de acción política, arte y activismo se apoyan mutuamente para lograr cambios sociales, cognitivos y afectivos. Es un ejercicio artístico militante que reúne la esfera social con la artística y acorta una distancia que se planteaba lejana en tiempos de la especialización y autonomía del arte. “El ‘arte’ consiste entonces, para el activismo artístico, en un reservorio histórico no ya solo de ‘representaciones estéticas’ en un sentido restrictivo, sino también de herramientas, técnicas o estrategias materiales, conceptuales, simbólicas, etc. Ese reservorio se nutre en gran medida importante de la historia del experimentalismo artístico vanguardista, pero no exclusivamente. El activismo artístico echa mano de ese reservorio tanto para producir antagonismo y confrontación (especialmente bajo condiciones de represión grave) como para ampliar los márgenes de lo posible (desbloquear el sentido común sobre qué se considera arte, extender el uso de las herramientas creativas, construir sociabilidad y política, etc.) más allá de las instituciones del arte y la cultura”. En Marcelo Expósito, Vindel Jaime y Vidal, Ana, “Activismo Artístico (América Latina)”, *Academia.edu*, 45. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Red Conceptualismos del Sur, Madrid, Museo Reina Sofía, 2012, consultado en Septiembre 2014, https://www.academia.edu/4608931/Activismo_art%C3%ADstico_Am%C3%A9rica_Latina.

Ahora bien, en busca de maneras “otras” de narrar, de construir sentido en los registros audiovisuales y de encontrar otros lugares en dónde situar la mirada, las expresiones de mediados del siglo pasado, han apoyado los rompimientos genéricos con el cuerpo. Por lo tanto, el acto de repensar las coreografías desde los ejercicios de montaje y performance, en los filmes latinoamericanos, forma parte de una reconducción que prioriza el cuerpo como anclaje y reapropiación de los actos ritualísticos como actos políticos.

2 Coreografías y concavidad

La autodeterminación del cuerpo individual no se encuentra separada de la autodeterminación del cuerpo social.³⁶¹

El cuerpo se construye socialmente, es una estructura simbólica y una representación imaginaria. De hecho, la famosa frase ‘lo personal es político’ puede ser vista como un reconocimiento de que “toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y que todo compromiso político tiene un ineludible componente corporal”.³⁶²

A finales de los años 90, los efectos de las acciones neoliberales, implementadas a lo largo de los años 80 y afinadas en los años referidos, arrojaron como resultado una mayor subordinación económica por parte de los países latinoamericanos apoyada en el endeudamiento externo desmedido. Argentina presencia una gradual privatización de las empresas públicas, la más devastadora fue la de las plantas de YPF, sus yacimientos, destilerías³⁶³ y, ante la supuesta generación de nuevos empleos, la flexibilización de los

³⁶¹ Márgara Millán, “Alcances político ontológicos”, 135.

³⁶² Warr y Jones, 2000, 334, en Josefina Alcázar, *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*.

³⁶³ La privatización de las plantas de YPF implicó un cambio drástico de las condiciones de los trabajadores. Debido a los ajustes se realizaron múltiples protestas y acciones colectivas entre los años subsiguientes. “El traspaso a manos privadas supuso una reducción de personal del 90%, mediante el pase a retiro de entre 2.400 y 3.500 empleados. (Aguilar, M. A. y Vázquez, E.:1998; El Tribuno, 9/5/97). Para aquellos que conservaron sus trabajos en la empresa, la privatización implicó la extensión del horario laboral, aun cuando en muchos casos los sueldos fueron reducidos. Algunos –los menos– de los empleados despedidos pudieron pasar a las empresas subcontratadas por las transnacionales hidrocarburíferas bajo una relación asalariada, aunque muchas veces trabajando solo por el salario familiar. en Rafaela Carras, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Primera edición. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2009), 26–27.

mismos se tradujo en su desaparición. Estas circunstancias acentuaron los niveles de pobreza.³⁶⁴

En 1997 se agilizan las acciones de resistencia política en respuesta a lo que el Grupo de Arte Callejero denominó “la instalación del modelo de mercantilización de la vida social”. Para lo cual, se llevan a cabo una serie de protestas, escraches y acciones colectivas por parte de los docentes, la agrupación H.I.J.O.S. y los colectivos artísticos, como el GAC, ejercicios en los que “ponen en la práctica nuevas formas de resistencia en el ámbito de la ciudad frente a los poderes estatales y a la sociedad en su conjunto”.³⁶⁵

En la publicación dedicada a los manifiestos y ejercicios subversivos emprendidos por el GAC, se analiza como fundamental el “poner el cuerpo” en la calle como manifestación espontánea de ruptura en los espacios intervenidos y como consecuencia necesaria frente al descontento social. El grupo expresa que su encuentro con la “dimensión performática del hacer colectivo” y el rompimiento de las nociones clásicas de producción artística y de las estructuras cerradas en sus búsquedas, es parte de una apertura epistemológica que cambió la lógica de la producción meramente estilística y objetual. Para ellos hubo una fusión de las ideas, los manifiestos y su producción de símbolos, su nuevo territorio de transformación era la calle.³⁶⁶

³⁶⁴ Una de las protestas más significativas de los años 90 en Argentina fue la de la Carpa Blanca frente al Congreso Nacional. Para el Grupo de Arte Callejero fue un momento decisivo que impulsó, a los colectivos del magisterio y a los grupos artísticos, hacia otras luchas en exigencia de los derechos de los trabajadores y los estudiantes. La protesta duró 33 meses. “La instalación de la Carpa Blanca fue nuestro puntapié. Pero no solo eso nos impulsó; el final de la década menemista dejaba como saldo los graves efectos de la implementación del modelo neoliberal: el aumento del endeudamiento externo, la reconversión financiera de la economía y la desaparición de miles de puestos de trabajo, la flexibilización general del empleo, la privatización de todas las empresas de servicios públicos y la caída de 14 millones de argentinos bajo la línea de pobreza”. Miguel Bonasso, “El Palacio y la Calle, Planeta, Buenos Aires, 2002”, en Rafaela Carras, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Primera edición. (Buenos Aires: Tinta Limón), 2009.

³⁶⁵ Carras, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, 26–27.

³⁶⁶ *Ibid.*, 29.

Este “poner el cuerpo” en el espacio de manera significativa constituyó toda una ruptura en nuestras maneras de producir, acostumbradas a los formatos tradicionales de la pintura, la escultura y el grabado, que era lo que habíamos aprendido en la carrera de Bellas Artes. Nunca antes habíamos producido desde la acción, es decir, colocando a nuestro propio cuerpo en acción en un lugar de enunciación. Y al tiempo que descubríamos esta dimensión performática del hacer, y del hacer colectivo, íbamos modelando una forma de poder, de confianza, de autosuficiencia.

El colectivo GAC encuentra la posibilidad de entender al colectivo desde la producción de conocimientos yuxtapuestos, en la cual, el performance logra diluir las diferencias y las distancias, y asume la capacidad política de los cuerpos en un tiempo común y unificado. Sobre esta disolución de distancias, Ericka Fischer Lichte observa, en su estudio sobre la esteticidad y el giro de lo performativo, que una de las acciones relevantes del performance está relacionada con la interpelación discursiva que tiene que ver con el ritual compartido, la asimilación, reactivación y apropiación del ritual a través del cuerpo por parte de todos los participantes de la escena.

Compartir o apropiarse del ritual rompe con el espectáculo y da pie a la transformación de la acepción de las subjetividades propias y ajenas, que se tornan propias.³⁶⁷ De esta manera, podemos desprender que el performance devela parámetros de corporalidad no abordados en otras creaciones artísticas y, por lo tanto, en las realizaciones

³⁶⁷ Ericka Fischer Lichte, *Estética de lo performativo*, Diana González Martín y David Martínez Perucha trads. (Madrid: Abada Editores, 2011), 32

filmicas que implican una distancia narrativa ilusionista. Su participación en el cine infiere distintas relaciones entre cuerpo y objetos y, por lo tanto, otras acepciones de la mirada.

El giro performativo modifica los procesos de una creación artística y de otros tipos de creaciones y manifestaciones, tal es el caso de los colectivos, los cuales introducen estrategias artísticas a las acciones políticas para transformarlas en acontecimientos intersubjetivos: “la difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años 60 por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo”.³⁶⁸

En esta red de correspondencias, el cuerpo introduce extrañeza, inmanencia y una cambiante e inestable presencia que, sin embargo, es una raíz de identificaciones simbólicas y de procesos comunitarios, tal como el colectivo GAC demostrara en sus manifiestos y acciones. De estas gestiones e intersubjetividades, se desprende que, en las coreografías audiovisuales interferidas por el performance, al implicar un cuerpo se intenta transcribir un cuerpo silenciado por mucho tiempo, renegado o denegado a últimos lugares en la producción de conocimiento, reconocer sus afectos y traducir sus gestos en ritmos y movimientos.

Realizar la lectura de las coreografías y las implicaciones del montaje en los lenguajes audiovisuales, en el cine y el videoarte significa la vuelta al cuerpo entre las tecnicidades de los constructos cinéticos. Hallar su peso entre la fragmentación, yuxtaposición, repetición y ritmos de las imágenes. Por consecuencia, se distingue una dualidad conformativa subversiva entre la propensión a la predeterminación estilística del montaje y el disturbio que produce el cuerpo con su vuelta central a cuadro cinematográfico.

³⁶⁸ Fischer Lichte, *Estética de lo performativo*, 45.

En este modo coreográfico del montaje la concavidad se despliega en la manera de zurrir emotividades entre la inmediatez del performance y una fragmentación rítmica para lograr una identificación corpórea que posibilite penetrar en los metadiscursos políticos personales y colectivos. Una coreografía es una composición o predisposición estilística de las formas corporales en movimiento guiadas por un ritmo, un compás, una serie de sonidos o de silencios, dentro de una pausada movilización que puede ser reproducida y acoplada.

Una coreografía se construye a partir de estructuras de movimiento llamadas ‘frases de danza’. Una frase de danza es una secuencia de movimientos, elaborada a partir de una premisa determinada, que conforma una unidad. Al desplazar este lenguaje a la visualidad, en mi proceso la frase de danza correspondería a un plano, por ser este la unidad básica del relato audiovisual.³⁶⁹

Desde el montaje, la coreografía se puede apreciar en las predisposiciones estilísticas y enunciativas rítmicas de los fragmentos y la continuidad, los tiempos del registro y los tiempos del performance, sin olvidar que el cuerpo es el centro reflexivo y emotivo de las manifestaciones, “la coreografía se refiere al arte de crear danza, que es la expresión del cuerpo a través del movimiento en un espacio y tiempo determinados”.³⁷⁰

La concavidad implica una reconducción y el reconocimiento de las mediaciones, las intervenciones o de la intervención de miradas con base en el giro de autoconocimiento en el cuerpo. Además de identificar que la edificación audiovisual, que se fundamenta en el montaje, se sostiene en la base de las tecnologías sociales y se extiende a través de redes y

³⁶⁹ Macarena Zamudio S., “Cruce entre artes escénicas y medios y tecnologías de la imagen” (Tesis de Maestría., Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado, 2012), 23.

³⁷⁰ Zamudio, “Cruce entre artes escénicas y medios”, 24.

otros soportes mediáticos. Se reconoce al montaje, como una mecánica urdidora, inherente de estructura y de sentido, que encuentra su naturaleza en la dirección misma del fragmento.

Hay directrices inseparables en el origen del montaje y la ruptura o disolución del tiempo y del movimiento o la multiplicación de los espacios que el cine registra, reproduce y articula. El montaje reproduce e intensifica la estaticidad plástica y esparce quiebres temporales para desplegar líneas conceptuales de los intersticios. Asimismo, cimienta con la continuidad infinita y, de esta manera, engarza los signos audiovisuales, las pausas, los cortes entre las secuencias de imágenes y desnuda los silencios como respiros necesarios de un tiempo condensado.

Este trazado obedece a una intervención y conducción de imágenes con extensiones y alcances imprecisos. En continuidad, y dentro del trayecto de mediación del montaje, en el cual existen varias estrategias constitutivas, Teresa de Lauretis subraya un precepto de Claire Johnston: “el signo es siempre un producto”. De aquí que, en el cuestionamiento sobre la producción de subjetividades desde el cine y el montaje como mecanismo/máquina de intervención al *continuum* de lo “real”, se dé seguimiento a la irrupción del cuerpo, no como representación, sino como presencia activa.

Entre las estrategias de participación de los cuerpos para desarrollar constructos a contracorriente de la masificación, se puede observar una salida encarnada que emerge de las formas de resistencia a través de las políticas de “autorrepresentación” que están íntimamente ligadas al peso y la ligereza, el palpito y respiro, la desnudez y los gestos que se originan en la danza.

Al seguir estas ideas constitutivas, se disponen los sucesivos cuestionamientos sobre las relaciones de la mecanicidad discursiva y articulativa; además, se considera la

intervención del dispositivo fragmentario y tecnológico del montaje en las emergencias de los constructos feministas latinoamericanos y, más aún, en producciones con un sentido primigenio experiencial desde la danza en interrelación con las coreografías de las imágenes y del movimiento. Esta exploración se deriva del giro a la centralidad del cuerpo³⁷¹ en el cine y, de un modo refractario, del cuerpo como propulsor del videoarte.

Frente a la pulsión organizativa del montaje se encuentran, por lo tanto, las corrientes de otros modos de ordenación en flujos de amplificación de los ritmos y los entramados, tales como las coreografías y las expresiones dancísticas. De manera inversa, los elementos u objetos discursivos de los constructos se despliegan para enturbiar aún más las presencias encarnadas, no solo los cuerpos del performance, sino también los cuerpos de la danza y, además, los cuerpos atravesados y restituidos desde registros silenciosos por la apropiación.

En los montajes coexiste el disturbio de la fragmentación como principio ambiguo, ya que, en las realizaciones de los contra-cines latinoamericanos, los cuerpos emergieron,

³⁷¹ El giro corpóreo es revisado por Jaques, Armengol y Vilar, en una suerte de explosiones transgenéricas. La emergencia de una expresividad, y una declaración/exclamación de presencias situadas, diluyeron los viejos escenarios esencialistas: “Las artes contemporáneas manejaron mejor esta tensión. No es casualidad que, en los tiempos en que Foucault escribía, ejercieran lo que Erika Fischer Lichte ha designado como *performative turn*. En su deriva deconstructiva, las artes no solo tomaban como medio (de habitar, no instrumental) el cuerpo, sino que exigían la implicación de los cuerpos de los espectadores, en lo que Nicolas Bourriaud, un cuarto de siglo después de las primeras prácticas performativas, designaría como estética relacional. La performance comenzaba a finales de los sesenta su andadura como la obra de arte total, como la obra de arte paradigmática; las instalaciones, el cine, después los vídeos, incluso las vetustas pintura y escultura, el grabado; todo tomaba aires performativos y relacionales a través de cuerpos que adoptaban, de un modo u otro, allures, gestos y signos en interrogación. La pregunta era algo así como ‘¿qué es, este cuerpo, qué soy yo?’, y las respuestas adoptaban rápidamente velos afines a la filosofía de Hume: ya no soy. El arte efímero, no aurático, incluso anónimo o, al menos, colectivo, reprochaba a la filosofía tantos siglos de esencialismo identitario y exigía la descentralización de la sustancia, de la identidad, del yo, de lo permanente: exigía cuerpos nómadas en la escena, en los textos, incluso en las biografías, fueran propias, apropiadas o inapropiadas. Joyce, Beckett y Brecht tuvieron la razón contemporánea desde el principio”. En Andrés Armengol, Jèssica Jaques Pi y Laura Vilar, “El cuerpo, ese extraño enigma (u)tópico”, *Nómade, Arte y pensamiento*, No. 03 (Agosto 2013), consultado en Enero 26, 2014, <http://www.espacionomade.com/es/numero/cuerpo-y-memoria/expo/el-cuerpo-ese-extrano-enigma-utopico/>.

también, para mostrar una restitución ineludible y una presencia de completitud. Cusicanqui repara en la cuestión de meditación sustancial de dicha indeterminación de lo fragmentario como herramienta.

En el postmodernismo culturalista que las elites impostan y que el estado reproduce de modo fragmentario y subordinado nos es ajeno como táctica. No hay ‘post’ ni ‘pre’ en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto.³⁷²

Dentro de la paradoja de la completitud de los cuerpos en los registros, es preciso preguntar: ¿cuál es la relación de danza y video/cine?, ¿es posible explorar y distinguir los trazos o los rastros coreográficos en el montaje audiovisual desde determinadas obras localizadas en América Latina para encontrar una corriente significativa de gestos, movimiento y articulación semiótica, impresiones particulares que articulen una restitución y, a su vez, inciten a la recepción activa?

Alain Badiou relaciona el cuerpo de la danza con el origen de un pensamiento-cuerpo, un símil poético, un vértigo que se refiere a sí mismo, una “eclosión”, una desnudez natural, el anonimato, cualquier distinción borrada para dejar fluctuar a la “pureza”, “¿Qué dice Mallarmé? Dice que la danza ‘te ofrece la desnudez de tus conceptos’. Y añade: ‘y silenciosamente rescribirá tu visión’ (...) la danza, como una metáfora del pensamiento, nos presenta el pensamiento como desprovisto de relación con cualquier otra cosa que no sea este, en la desnudez de su aparición”.³⁷³

³⁷² Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 54.

³⁷³ Alain Badiou, “La danza como metáfora del pensamiento”, trad. Sandra Strikovsky, *FRAGMENTAL, Revista Trimestral*, No. 50 (Julio--Septiembre 2008), consultado en Septiembre 22, 2013, <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>.

Esta cavilación se sitúa justo en la delgada línea de la ambigüedad de los límites de un ímpetu fragmentario instaurado con el montaje coreográfico, es decir, armada con ciertos patrones dancísticos, rítmicos, repetitivos, performativos y mecánicos para convocar, reunir y cuestionar los distintos niveles de opresión, violencia y colonialidad que afectan a los territorios del sur. Esta encrucijada libera la mecanicidad y las posibles aperturas que sustentan críticas permanentes en realizaciones que, a su vez, proponen mirar la alteridad a partir de un posicionamiento encarnado en los propios cuerpos, como una invitación a danzar en los zapatos del otro.

La imagen-pulsión de Deleuze, sujeta en el microespacio del signo audiovisual, devela la paradoja de la estaticidad y la potencialidad significativa de las unidades audiovisuales. Deleuze deja ver la capacidad de inmovilidad de las imágenes como un impulso en el encadenamiento de descargas performativas que, al mismo tiempo, introduce disoluciones de las fronteras, mientras pone en duda la acción del performance desde la ruptura.

Es una violencia en acto, antes de entrar a la acción. No está más ligada a una imagen de acción que a la representación de una escena. Es una violencia no solo interior o innata, sino *estática*. [...] La pulsión hurga en el medio, y no sabe de otra satisfacción que la de apoderarse de lo que parece estar cerrado para ella y pertenecer en derecho a un medio distinto, de un nivel superior.³⁷⁴

Deleuze propone, además, considerar el cine como flujo, corriente, a partir de la cual ver y percibir el tiempo. Es innegable que el cine, el video y la coreografía, como

³⁷⁴ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 197.

construcciones que se desarrollan en el tiempo, se encuentran cada vez más interrelacionados. Por un lado, la danza se ha impregnado de los efectos y ritmos propios del cine y el video, al conducir las acciones hacia escenarios profundos y divididos e invitaciones a construir narrativas desde los gestos. Con la danza se han movilizadodispositivos intertextuales para articular niveles temporales, espaciales y objetuales que proponen el registro de nuevas experiencias desde el cuerpo.

La danza y el montaje comparten el rasgo de desestabilización de los cuerpos, construyen un espacio que une y aparta, restituye y reelabora, perturba y renombra a partir de la extrañeza en la que todos los cuerpos se reconocen. Perturbación, reconocida por Valéry, en un cuerpo que revela, “una clase de vida extrañamente inestable y extrañamente regulada y a la vez extrañamente espontánea pero extrañamente sabia y ciertamente elaborada. Ese cuerpo parece haberse separado de sus equilibrios ordinarios. Se diría que hila fino -quiero decir rápido- con su gravedad, de la que esquivo la tendencia a cada instante”.³⁷⁵

³⁷⁵ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos (Madrid: Visor, 1990), 181.

3 Cuerpos incómodos

Exotic Nippon (2008), del realizador mexicano Bruno Varela —filme en formato súper 8 terminado en DV, encontrado en La Lagunilla, México, D. F.—, estremece como juego manifiesto. Dicha obra es una apropiación declarada, una coreografía al compás de música sintética-mecánica similar a la de un videojuego. Las voces que se escuchan en la película son prestadas de otro filme, *Sans soleil* de Chris Marker. Tales sonidos están dispuestos sobre bailes, rostros y gestos de habitantes de un país lejano, son registros de voces anónimas, que hiciera alguna vez alguien ausente posiblemente en los años 50.

La trama de *Exotic Nippon* se franquea como una danza de cuerpos incómodos, de cuerpos que decidieron registrar instantes de sus vidas, los cuales están dispuestos en una danza del montaje que simula aglutinarse, asimilar continuidad y expandirse desde las historias posibles. Todo ocurre como una especie de acoplamiento interior que ambiciona sublevar las temporalidades a través de lo cinético, de ritmos que Deleuze encuentra en el extremo opuesto de los cuerpos y del lado de una abstracción que intenta unir o recoger sus pedazos. Es decir, se trata de un cine de impulsos que dialoga con el cine del pasado, en el cual los cortes se basan en el encadenamiento de imágenes-tiempo y en la inversión de los cuerpos, características propias del cine moderno. Deleuze aclara que no hay una dominación del azar en dicho cine fragmentado, pero sí una predominancia de la totalidad abierta.

Ya no hay cortes racionales, sino únicamente irracionales. Por tanto, ya no hay asociación por metáfora o metonimia, sino reencadenamiento sobre la imagen literal;

ya no hay encadenamiento de imágenes asociadas, sino solo reencadenamientos de imágenes independientes. [...] Toda una nueva rítmica y un cine serial y atonal, una nueva concepción del montaje. El corte puede entonces extenderse y manifestarse en sí mismo.³⁷⁶

Exotic Nippon plantea, por lo tanto, un desandar narrativo, un desplazamiento en el que se marcan los pasos de un recorrido al pasado. En este constructo, los cuerpos se desplazan en espacios medidos. En el filme, se hace cierto énfasis en problematizar la mirada etnográfica al moldear las circunstancias y los ritmos de los cuerpos en un aparente y, tal vez, certero interés por el otro. La mirada etnográfica plantea la dificultad de la objetificación de lo que es observado, lo que es señalado en el capítulo anterior, en referencia a lo que Barbara Kirshenblatt-Gimblett introduce sobre el fragmento.

La autora distingue dicha mirada que sobreviene a la categorización y separación como una actitud al examinar los objetos, y sujetos, del mundo. Objetos que, aunque son contextualizados, son documentados desde una distancia considerable. Kirshenblatt-Gimblett interroga la incapacidad de dicho análisis de separar y diseccionar lo animado, lo vivo, efímero e intangible, además, describe cómo la mirada de lo animado se fue transformando en espectáculo y en un modelo de exhibición de los otros, los cuales, fueron adoptando el carácter de exóticos y primitivos.³⁷⁷ Frente a este sondeo de los rastros de dominación de la mirada etnológica, para Foster la pulsión fundamental del etnógrafo en el arte contemporáneo es la referida en torno a una mirada basada en una “fantasía

³⁷⁶ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 284.

³⁷⁷ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Objetos de etnografía”, en *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes, eds., trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011), 248–270.

primitivista”, que el autor asocia al “potencial transgresor del inconsciente con la alteridad radical del otro cultural”.³⁷⁸

Es por ello que, en el filme, encontrar la mirada de los otros es un acto perturbador que se percibe ajeno, son historias que se extravían dentro de los ritmos del tiempo o del palimpsesto de la historia, y dadas las distancias que la coreografía del montaje instaure, transforma el viaje decididamente encarnado para construir la alteridad en el extrañamiento y no en la apertura del trayecto. El realizador genera desde la apropiación —al contrario de la mirada del “artista productor” o artista participante o situado, que posibilita y transforma los medios de producción dominantes—, una mirada expectante que rastrea, recorre los espacios ajenos, articula los archivos y acomoda los discursos ya elaborados en otras pulsaciones.

En el filme de Varela, la *voz en off* de una película de Marker ahonda en la reflexión. Mientras, los rostros sonrían a la nada, caminan y se encuentran en escenarios hilados por un halo de ilusión, a la par de un montaje en exceso fragmentado que se torna espejo de una constelación posthumana: “un mundo de apariencias frágiles, fugaces, revocables. De trenes que vuelan de planeta en planeta, de samuráis que luchan en un pasado inmutable, esto se llama la impermanencia de las cosas”.³⁷⁹ Se está, por lo tanto, frente a cuerpos lejanos, doblemente ausentes, atravesados (los cuerpos de la voz, los cuerpos sonrientes). Se observa un confluir de apariencias y se desconoce la verdadera historia de las personas que participan

³⁷⁸ Foster, *El retorno de lo real*, 179.

³⁷⁹ Extracto del Film *Sans soleil* de Chris Marker (Francia, 1983).

en el filme. “En lugar de una imagen después de la otra, hay una imagen más otra, y cada plano está desencuadrado con respecto al encuadre del plano siguiente”.³⁸⁰

¿Pueden exponerse las coreografías como síntoma, indagación y reflejo de un ejercicio de violencia, al reinterpretar toda una complejidad de vidas y de instantes, o un tipo de transgresión, sobre los cuerpos en la cultura global? ¿Cómo se ven a sí mismos estos cuerpos, estas personas dentro del flujo de la trama mecánica, electrónica, digital, en el espacio de ninguna parte que se ha dispuesto para ellos? Para el realizador Bruno Varela, esta función es casi infaliblemente política.³⁸¹



Fotogramas de: *Exotic Nippon* (Dir. Bruno Varela, México, 2008), 2 min.

³⁸⁰ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 283.

³⁸¹ “Se requiere algo más que la experiencia personal para establecer una filosofía o punto de vista sobre algún acontecimiento. La cualidad de nuestra respuesta al acontecimiento y nuestra capacidad para entrar dentro de la vida de los otros es lo que nos ayudará a apropiarnos de nuestras vidas y experiencias”. Emma Goldman, en *La güera*, Cherríe Moraga, Alix Kates Shulman, “Was my life worth living?” (¿Valió la pena mi vida?), Red Emma Speaks (New York: Random House, 1972), 338.

La coreografía, orientada en la película a manera de doble pantalla, pantalla dividida o pantalla espejo, permite que el espectador se pueda colocar en el juego del extrañamiento y, al mismo tiempo, de lo reconocible en los cuerpos. En esta dualidad y reflejo, se presenta una imagen persuasiva de la concavidad y de lo abyecto, es decir, una invitación a entrar y salir, a no pertenecer y no identificarse en pleno con las historias.

En el caso de *Exotic Nippon*, la fragmentación se presenta en el empalme de secuencias disímiles. Las pantallas divididas en forma de reflejo de la misma imagen producen una curvatura y una línea que divide las consonancias. La coreografía de imágenes caleidoscópicas contiene el intento de lo errático en lo múltiple y dialéctico de una sola imagen. Didi-Huberman apunta que la fenomenología del caleidoscopio “expresa no solamente la estructura de la *imagen* —su dialéctica, su doble régimen—, sino también la condición misma —condición igualmente dialéctica, con doble régimen—”³⁸², desplegando lo que cada imagen oculta y lo que cada imagen contiene entre lo reconocible y lo no reconocible.

La política como gestión o como reconocimiento justo de la alteridad torna difícil encarnar la mecanicidad propuesta. A partir del planteamiento del realizador, se puede afirmar que existe una intencionalidad y una búsqueda por encontrar el “latido” del mundo, tal vez, como intento de conectar con “lo real” desde el flujo percibido y planteado por las subjetividades de los sujetos de las posguerras y las ciudades modernas. Este manejo de vínculos es observado por Catherine Russell como una dislocación, al abordar los cuerpos en las historias de los análisis culturales dentro de la estética del *collage*.

³⁸² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Oscar Antonio Oviedo Funes trad., (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, 190).

En el filme, el carácter participativo y objetivo para conectar con los tiempos y las problemáticas del otro se ve mermado e interferido. No obstante, para Bruno Varela, esta “dislocación” puede ser cubierta como una posibilidad para reflexionar sobre el tránsito de los cuerpos y lo que pueden representar o significar los viajes en los que los cuerpos se ven envueltos.

El documental, en su definición más elemental, plantea una relación concreta con el mundo "real" y una vocación de mostrar su latido. Trabajar con materiales encontrados no es nuevo y mucho menos original, sin embargo, en estos contextos de sobre flujo informativo, encontrar nuevas señales en viejos materiales es casi una función política del realizador audiovisual. Se trata de concebir en el proceso creativo una reflexión y refracción sobre otras posibles materialidades de las imágenes y los sonidos.³⁸³

Ahora bien, ¿cómo se puede entender esta subjetividad de cuerpos ausentes y lejanos en medio del automatismo cinético? El tiempo desnudo de la representación en la imagen-tiempo, la pureza de las exploraciones estilísticas y el alejamiento cada vez mayor del material de registro con el índice/índice/indicio directo, descubre una escritura moderna fantasmal en sí misma. Pero, en el fondo, sí hay cuerpos que claman y que se desploman, que ríen y voltean a ver a la cámara para ser captados, que se extienden y sobresalen de la coreografía desde la repetición de los cortes.

La coreografía emite una composición, una cierta estructura de lo incalculable, de lo incontenible que es la danza. Esta paradoja encerrada en el filme arroja los cuerpos a una

³⁸³ Bruno Varela, “Entrevista”. *Ambulante Festival* (México), febrero de 2010, consultado en Enero 15, 2013, <http://festivalambulante.blogspot.mx/2010/02/el-tiempo-y-el-viaje-entrevista-con.html>.

telaraña imposible de atravesar: la danza e inmediatez, el fragmento y su distancia. Para Valéry, la danza es un nuevo estado, una tensión, un estado perfecto de la tensegridad que acuñara Buckminster Fuller para referirse al equilibrio, esa libertad encarnada y tensión medida que hace del cuerpo su todo-instante.

En el estado danzante, todas las sensaciones del cuerpo, motor y movido a la vez, están encadenadas y en un cierto orden —que se preguntan y se contestan unas a otras, como si repercutieran, se reflejaran sobre la pared invisible de la espera de las fuerzas de un ser vivo—. ³⁸⁴

Lo cierto es que hay en el filme toda una disposición de nuevas rítmicas audiovisuales, mientras un cine serial y atonal da respuesta a nuevas concepciones del montaje. Los cortes pueden, entonces, extenderse y manifestarse en sí mismos como pequeñas crisis derivadas del cine abstracto, llamado por Deleuze como “eidético” (esencial para sí mismo). Estos cortes de valor absoluto derivan en un “nuevo cine intelectual” o a otro tipo de cine intelectual, “un cine de inspiración neopsicoanalítica: dadme un lapsus, un acto fallido, y reconstruiré el cerebro. Lo que define a la nueva imagen cerebral es una estructura topológica del afuera y el adentro, y un carácter fortuito en cada estadio de los encadenamientos o mediaciones”. ³⁸⁵

Se trata, pues, de un cine que abraza un impulso de concavidad desde el montaje, el cual se observa en el empleo de las pantallas divididas y el contrapunto entre el sonido y las imágenes, no obstante, es un cine que no se sitúa, que le da la vuelta a la razón, que busca

³⁸⁴ Valéry, *Teoría poética y estética*, 180.

³⁸⁵ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 280.

encontrar el origen de las subjetividades en la pragmática —aunque dichas emociones no sean en sí demostrables, atrapadas o captadas en su totalidad—, es una articulación planteada más desde el afuera de unos cuerpos atrapados en las coreografías de los tiempos globales.

4 Coreografías, mecanismos y artilugios

Julia Lesage localiza, en las coincidencias temáticas y de determinados modos estilísticos, características comunes relacionadas con una subjetivación audiovisual basada en impulso autorreferencial que localiza de manera sustancial en los filmes experimentales feministas autobiográficos. La autora distingue cuatro formas de estructuras predominantes³⁸⁶:

a) La primera forma está relacionada con la *voz en off* de la o las protagonistas. Es un constructo narrativo sostenido en afectos a través de una trama de objetos o relatos del pasado. En este ejercicio, las imágenes acompañan a las voces, por lo tanto, la labor de montaje es determinante para fundar sentido.

b) En la segunda estructura, la autora distingue un registro más directo e inmediato, que se realiza con una tecnología transportable y, en la cual, en palabras de Lesage, el montaje “se convierte en una tarea de condensación”, es decir, de organizar y concentrar el material registrado en un proceso abierto.

c) La tercera forma autobiográfica es aún más elaborada y está relacionada con la narrativa, la ficcionalidad y con la construcción elaborada de una narrativa que trasciende el proyecto inicial. Lesage encuentra, en esta forma, una matización mayor de los protagonistas y un dramatismo afinado del guion, “el montaje se convierte en la fase de creación de un producto a partir de un material más pulido desde el punto de vista técnico,

³⁸⁶ Julia Lesage, “La conciencia fragmentada de las mujeres en el vídeo autobiográfico experimental feminista/Women’s Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Autobiographical Video”, en Mar Diestro-Dopido trad., *Lo personal es político: feminismo y documental* (Navarra: INAAC; Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía), 333–335.

y del más convincente desde el punto de vista emocional; y está normalmente orientado a ejecutar, ajustar y pulir la idea original”.

d) En la cuarta y última forma existe una predominación de la fragmentación, manipulación y articulación de las imágenes a partir de las posibilidades que facilitan los medios electrónicos. Además del empleo de la animación y otros recursos experimentales para extender y esparcir los afectos en los discursos múltiples.

Las distinciones del montaje autobiográfico descritas por Lesage, están muy unidas a las formas de los recorridos documentales, de los contra-cines y, más aún, de las contraescrituras feministas releídas en los montajes cóncavos. La movilidad de los constructos autobiográficos tiene su inflexión en el intento de eliminar las distancias con el cuerpo experiencial, lo que ha permitido que cada una de estas realizaciones se distingan como procesos abiertos de diálogo e interacción, en correspondencia a los manifiestos de los cuerpos transnacionales geopolíticamente situados.

Dichas distinciones y pálpitos autobiográficos y autorreferenciales, también se logran ubicar al interior de constructos mayores, como los documentales o los video-ensayos, en los cuales, las voces testimoniales son elementos centrales de articulación. Para la artista y video-ensayista Ursula Biemann³⁸⁷, “el vídeo-ensayo se encarga, no de documentar realidades sino de organizar complejidades”.³⁸⁸ La realizadora insta en

³⁸⁷ Ursula Biemann es realizadora, curadora y teórica. Autora de los libros: *Been There and Back to Nowhere*, 2000; *Geography and the Politics of Mobility*, 2003; *Stuff It - The Video Essay in the Digital Age*, 2003; *The Maghreb Connection*, 2006. Su trabajo se enfoca en los cuerpos transfronterizos desde una perspectiva de género y la explotación y mercado sexual en un mundo global. Entre sus realizaciones y proyectos se encuentran las obras: *Performing the border* (1999), *Writing desire* (2001), *Remote Sensing* (2003), *Europlex* (2003), *Contained Mobility* (2004), *Black sea files* (2005), *Sahara Chronicle* (2006-2009), *X-Mission* (2009), *Egyptian Chemistry* (2012), *Deep Weather* (2013), *Forest Law* (2014), *Subatlantici* (2015), *Stirring* (2016). Tomado de la página web de la artista. <http://www.geobodies.org/>

³⁸⁸ Ursula Biemann, “Videografías en geocuerpos en tránsito”, en Mar Diestro-Dopido trad., *Lo personal es político: feminismo y documental* (Navarra: INAAC; Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, 2011), 304.

encontrar a las voces situadas para impulsar las reflexiones identitarias, tomando siempre en cuenta la perspectiva de su voz personal como una “voz trans-local” que dialoga y se relaciona con las problemáticas de sus protagonistas. Biemann advierte en sus búsquedas que los cuerpos son capitalizados con base en una serie de categorías e inscripciones que los determinan y reconfiguran en cada espacio, en cada movilización forzada, y de acuerdo con su género, como otra determinante impuesta.

Biemann expresa que “muchos de los procesos de la globalización son cada vez más abstractos e irrepresentables”, lo cual exige una labor de reorganización más exhaustiva y creativa durante el montaje. Los cuerpos son vistos y representados en signos dispares que implican una serie de artefactos ficcionales, y de manipulación mediática, lo que exige un rastreo más minucioso. Para la autora no hay iconos que puedan encerrar las violencias estructurales que arrastran los sujetos que viven las migraciones forzadas, por ejemplo. Por lo tanto, no puede haber estructuras lineales.

En reciprocidad a lo anterior y a la última categoría autobiográfica y autorreferencial propuesta por Lesage, y en correlación a los constructos rítmicos, los cuerpos, que son atravesados por los medios electrónicos y expresos en coreografías tecnológicas, también se alcanzan a restituir de la objetificación en modos dispares de estallidos genéricos.

En *Tiempos del sueño* (México, 2009), de Sharon Toribio, la luna marca el compás a seguir. La pieza está dividida por intertítulos. En el primero de ellos, el que realiza la apertura, se puede leer la palabra “iniciación” junto a una imagen de la luna nueva. La música de Marisol Jiménez, conformada por una raíz de sonidos extradiegéticos, de principio a fin,

remonta a un interior paralelo de subjetividad inescrutable³⁸⁹ con una afección diegética manifiesta. Tales sonidos, que son similares a alarmas, relojes, puertas, platillos, etc., conforman la columna mecánica, oscilante y pendular que sostendrá las propias pulsiones del cuerpo femenino presentado y develado. Este, a su vez, acelera sus movimientos y los ralentiza para descubrirse poco a poco, mientras empuja hacia donde le es posible para sentar sus huellas invisibles en el espacio de la habitación. Las puertas se abren y se cierran a la par del juego de luz y oscuridad que el cuerpo rompe al entrar y salir de las dicotomías.



Fotogramas de: *Tiempos del sueño*, (Dir. Sharon Toribio, México, 2009), 7 min 59 s.

El cuerpo palpitante parece estar exento de todo o conspirarlo todo en un lugar de concavidad en el que “los dos espacios, el espacio íntimo y el espacio exterior vienen, sin

³⁸⁹ “A menudo un cineasta utiliza el sonido para representar lo que está pensando un personaje. (...) utiliza el sonido para conseguir un matiz de subjetividad, proporcionándonos información sobre el estado mental del personaje”, en David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción*, Capítulo 8: El sonido en el Cine, trad., Yolanda Fontal Rueda (Barcelona: PAIDOS Comunicación Cine N° 68, 1995), 24.

cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento”.³⁹⁰ *Tiempos del sueño*³⁹¹ es, pues, una danza centrada en un cuerpo que, como se mencionó, al principio se muestra oculto, cubierto por la levedad de una tela blanca que se adhiere a cada surco de la anatomía. La salida de este cuerpo desde su manto releva dicha fragilidad para hacer presente la fuerte presencia del cuerpo en un estado de perturbación.

En tal circunstancia, en la obra se exploran las inquietudes propias de un cuerpo inserto en las contingencias del sueño o del soñar. Se muestra a una mujer que nunca sale de los espacios interiores, permanece en ellos, habita en ellos, ¿podría pertenecer a ellos? El interior se vuelve una constante y, se podría decir, una autorreferencia. La sensación que se produce en la obra es la de un cuerpo incómodo, de pronto atrapado, que está envuelto en ritmos que lo fragmentan y, comparablemente dentro de lo formal, inserto en una serie de pautas de un montaje que presenta instantes frenéticos y de rompimiento.

Tal rasgo de extravío del cuerpo que define el filme, perpetuado a través del montaje, da la sensación de inmersión en la ciudad-trampa de Zobeida, una de las ciudades invisibles que da vida Calvino y que Teresa De Lauretis emplea estratégicamente para hablar de la mujer-signo atrapada/encerrada en el sueño de los hombres, la mujer soñada, hecha construcción de un interior, parte de una estructura de la cual nunca puede salir. La autora, con relación a su reflexión sobre la producción de significaciones de la mujer como signo y discurso prototipo de una normatividad, en un medio que es a la vez industria, escenario de la cultura de masas y arte, como lo es el cine, observa una serie de representaciones o

³⁹⁰ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina De Champourcin (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000), 177.

³⁹¹ Obra de Sharon Toribio realizada en 2009. Formó parte de la selección de la Bienal Internacional de Video y Cine Contemporáneo VideoFest en su edición de 2010, Bienal que se lleva a cabo en Baja California, México, desde el año 2000. 1er lugar en el concurso de cortometraje "Female Sessions".

concepciones ya construidas de antemano y confirmadas reiteradamente en los distintos discursos cognitivos.³⁹²

En la obra se presenta una disyuntiva en la que la intención dancística y liberadora del *performance* se ve coartada por el hermetismo de un cuerpo sujetado y cargado de un peso que la fragmentación intenta sublevar o que, irónicamente, consigue anclar. El cuerpo femenino de *Tiempos del sueño*, sujetado, atrapado, fragmentado y todavía supeditado a los cortes infinitos de las imágenes, instalado frente a la dispersión, busca la vuelta de la utilización de los elementos de autorrepresentación. El montaje repensado desde el cuerpo puede dar las pistas para entender la ambigüedad y el apremio de las significaciones reiterativas, como los cortes, la repetición, la fragmentación que sufren los cuerpos.³⁹³ El cuerpo de *Tiempos del sueño* es parte de una ficción y de una declaratoria de introspección y de autoexploración de los cuerpos de las mujeres en corrientes adversas de la perspectiva global.

En otro ejercicio audiovisual explícitamente creado para una firma comercial, el cortometraje *Muta* (2011), de Lucrecia Martel, es un trabajo que sirvió para apreciar la colección de temporada 2011/2012 de la marca italiana Miu Miu, el cual fue presentado en el Sexagésimo noveno Festival Internacional de Cine de Venecia, de manera paralela a las Jornadas de Autor de Venecia. La historia ocurre en un barco que flota aparentemente hacia

³⁹² “Así, la ciudad, que ha sido construida para capturar el sueño de los hombres, solo consigue inscribir la ausencia de la mujer. (...) La obra de construcción y reconstrucción de la ciudad, en un continuo movimiento de cosificación y alienación, es la metáfora que emplea Calvino para representar la historia humana como productividad semiótica; el deseo proporciona el impulso, el instinto de representación, y el sueño, los modos de representación”. En Teresa De Lauretis, *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*, trad. Silvia Iglesias Recuerdo (Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1984), 27.

³⁹³ “El video del autocuerpo de los años noventa propone dos cuestionamientos a la historia de la producción feminista de cine y teoría que ya he articulado hasta aquí. Una: ¿por qué otra vez una política del cuerpo? Y, dos: ¿estarán ellas haciendo lo mismo de antes?” en Juhasz, *Nuestros autocuerpos*, 50.

ninguna parte, un espacio abandonado que nadie controla ni dirige. Desde un pequeño compartimento comienzan a salir mujeres estilizadas, provistas de una femineidad construida a través de una vestimenta glamorosa, cabellos largos despeinados, figuras alargadas. Los cuerpos parecen desmedidos con relación al espacio en el que se encuentran. La toma en contrapicado y los cortes, junto a un inicio frenético, aceleran la salida de los cuerpos femeninos y anuncian el acento que el montaje tendrá durante el resto de la película.

Los cuerpos desproporcionados, frente a la pequeñez de un entorno que se encoge aún más por el punto de vista de la cámara, podrían aludir al imaginario de la historia de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, y, una vez más, a la historia de la ciudad de Zobeida, la ciudad invisible de la mujer-signo imaginada, atrapada. Poco a poco salen estas mujeres sin rostro mientras se desplazan lentamente. Se mecen por una pasarela, a medida que contrarrestan sus movimientos con una mecanización repentina, una ralentización y aceleración de las tomas, acompañadas con una repentina exageración de los gestos que derivan en un dramatismo abrupto.

La gestualización es importante para ubicar al espectador en una incertidumbre continua. Los rasgos que presenta la realizadora de los espacios contenidos en la nave flotante no dejan de aludir al espacio de la fábrica, de la mecanización y del mismo montaje como parte objetual y constituyente de la performatividad de la producción y la presentación de los productos en serie.

Mientras que los cuerpos femeninos entran y salen de los diferentes espacios, se proporcionan síntomas de un zoomorfismo, los cuerpos sufren una lenta y no aparente mutación, cuerpos de mujeres-insecto, que se hilan en un vuelco de transformación. Lo que interesa observar de este ejercicio filmico es no solo la coincidencia de la combinación y

choque de los lenguajes, incluido el publicitario, sino también, la emergencia, una vez más, de un cuerpo femenino desarticulado, desproporcionado de una autonomía, sujeto a las normas del mismo sistema de la obra y ubicado en la ambigüedad de los linderos de una emancipación rota.



Fotogramas de: *Muta (Miu Miu)* (Dir. Lucrecia Martel, Argentina, 2011), 6 min 28 s.

En este sentido, el montaje que emplea Martel distorsiona y desmantela la ejecución de cuerpos “perfectos”. Además, impone la fractura en el centro de un discurso de alguna forma convencional, sugerido desde la moda, mientras inserta en la vaporosa tendencia de la temporada una propuesta de cuerpo roto, inestable, de la diáspora y del exilio que se gesta desde las primeras prácticas del videoarte y cine experimental feminista.

Es importante destacar que, entre las necesidades que se distinguen en las obras, la primordial se encuentra filtrada, la cual consiste en retransmitir o recrear muchas de las características del arte del performance. Esta particularidad se logra ubicar como un

llamado, una toma de posicionamiento que, aunque velado, no deja de girar en torno a problemáticas que reconocen al cuerpo como territorio en impugna, lugar aún en reclamo.

Otros rasgos sustanciales que se pueden reconocer en las obras de Toribio y Martel son el trastorno y la intervención del cuerpo por los agentes externos, lo que puede leerse como parte de un cuerpo “fabricado” que arroja residuos de una histórica subordinación y sumisión biológica, en detrimento de complejos sistemas discursivos de control y territorialidad. Al respecto, Donna Haraway hizo notar la heterogeneidad del cuerpo biotécnico y su múltiple resignificación desde una producción científica, que funda no solo conocimiento, sino también realidades:

El increíble lazo entre el lenguaje y la tecnología no puede ser subestimado en la postmodernidad. El “constructo” ocupa el centro de la atención; hacer, leer, escribir y significar parecen ser la misma cosa. Esta casi-identidad entre la tecnología, el cuerpo y la semiosis sugiere un sesgo particular hacia las mutuamente constitutivas relaciones de economía política, de símbolo y de ciencia que “informan” a las tendencias contemporáneas de investigación en la antropología médica. [...] Los cuerpos, por lo tanto, no nacen, son fabricados.³⁹⁴

³⁹⁴ Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, 357.

5 Gesto y fragmento

El gesto se presenta como acto individual, un movimiento del cuerpo que fluctúa entre lo particular y en el reflejo colectivo. En los constructos audiovisuales, estos actos se reconstruyen y se depositan en imágenes reconocibles que llaman a una identificación inmediata. Por lo general, los gestos son representados con acercamientos de cámara profusos y cerrados a través del plano detalle o primer plano.

En el entrecruce sociológico de los estudios culturales y artísticos, Esther Gabara analiza que el estudio del gesto requiere un enfoque interdisciplinario debido a su carácter de impronta, su sentido icónico y sus representaciones sociales. Gabara matiza, “el gesto es producido cuando el lenguaje, la imagen y las normas sociales, intersectan en los usos individuales y las moradas del cuerpo; se informan culturalmente pero no tienen un orden semántico estricto; puede ser intencional pero, a diferencia de la pose, no es por definición impuesto o falso”.³⁹⁵

Eduardo Grüner reconoce, en el ejemplo de las acciones de las Madres de la Plaza de Mayo, las Marchas de la Resistencia y el siluetazo de la tercera marcha, el 21 de septiembre de 1983 en Argentina, el ánimo de “representar lo irrepresentable” generado por la violencia, “representar lo desaparecido y no, precisamente, lo ausente” como gestos políticos sostenidos en la apropiación de determinados signos culturales generados en las normatividades de lo que el autor define, el “sistema colonial de representaciones”. Las acciones de los estudiantes, los artistas, las madres y abuelas de los desaparecidos y los

³⁹⁵ “Gesture is produced when language, image, and social norms intersect with the individual uses and habitations of the body; it is culturally informed but does not have a strict semantic order; it can be intentional but, unlike the pose, is not by definition put on or faked”. En Esther Gabara, “Gestures, Practices, and Projects: [Latin] American Re-visions of Visual Culture and Performance Studies”, Duke University: E-misférica.

familiares de las más de 300,000 personas violentadas por la dictadura militar, instituyen los gestos políticos desde sus cuerpos presentes como desafío y evidencia de las violencias que las producen y reiteran, y, por otra parte, para el autor, también se esbozan los gestos inconscientes que contienen el asumir la imagen vacía de la desaparición forzada.

Pero hay todavía algo más en estas siluetas, que necesariamente sobresalta al que las contempla: ellas reproducen el recurso habitual de la policía, que dibuja con tiza, en el suelo, el contorno del cadáver retirado de la escena del crimen. Por un lado, hay un *gesto político* que arrebató al enemigo –a las llamadas “fuerzas del orden”– sus métodos de investigación, generando una contigüidad, como si les dijera: “Fueron ustedes”; por el otro, hay un *gesto inconsciente* que admite, a veces en contradicción con el propio discurso que prefiere seguir hablando de “desaparecidos”, que esas siluetas representan cadáveres, cuerpos muertos o “ausentados” por la violencia.³⁹⁶

En el gesto se disuelven las temporalidades lineales y se actualiza la memoria en el cuerpo presente. Para ejemplificar este pronunciamiento, se observan las relaciones entre gesto, pensamiento y emoción en la obra *San Joaquín es un gesto* de Nela Ochoa (Caracas, Venezuela, 1953). La artista se trasladó a París en los años 80³⁹⁷ (1980-1985) para realizar estudios de danza contemporánea en el *Rencontres Internationales de Danse Contemporaine*,

³⁹⁶ Eduardo Grüner, “La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones”, en Ana Longoni y Gustavo Bruzzone comps., *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 297–298.

³⁹⁷ Numerosos artistas latinoamericanos, vieron sus primeras experimentaciones o ramificaciones en el exilio o en el trayecto de alguna estancia necesaria en búsqueda de respuestas, otras perspectivas o libertades artísticas. Artistas como Alberto Greco (Argentina), Marta Menujín (Argentina), Alejandro Jodorowsky (Chile), Silvano Lora (Santo Domingo, República Dominicana), Felipe Ehrenberg (México), Ana Mendieta (Cuba), Diego Barboza (Venezuela), Mónica Mayer (México), Guillermo Gómez-Peña (México), entre muchos otros, vieron, en su desarraigo, o en su desplazamiento, los cuestionamientos precisos para reformular otras formas de mirar los contextos latinoamericanos.

dirigido por Françoise y Dominique Dupuy. Ochoa afirma que, en estos años, sus investigaciones y descubrimientos la llevaron a encontrar el pensamiento de Françoise Delsarte (1811-1871), autor de una amplia indagación sobre los gestos y movimientos del cuerpo. Para Ochoa la meditación de que “el gesto es anterior a la palabra”, la llevó a enfocar, comprender y a reinventar las narraciones y significaciones de su trabajo.

Esa frase lo clarificaba todo, significaba como ver ante mí un nuevo comportamiento/pensamiento gestual. De allí nace la certeza de que el camino que voy a seguir en mi obra es el de revelar la noción del cuerpo como un todo material e inmaterial, que contiene y lo transmite todo. Una frase de mi video-arte *Water Rituals* resume esta idea: “The keys of all knowledge are hidden inside our bodies”.³⁹⁸

³⁹⁸ “Nela Ochoa: ‘La vida avanza en espiral’, Conversación con Julio Ortega”, en *El cuerpo como altar. Retrospectiva 1981-2006*. The body is an altar. A Retrospective 1981-2006. Catálogo razonado de la artista (Caracas: Hardcore Art Contemporary Space Miami, Sextante, Galería 39, Vario Impresión Digital, 2006), 9.



Nela Ochoa, co-dirigido con Gustavo Morales, *San Joaquín es un gesto* (video), 1985, VHS-Sistema SECAM (París, Francia, blanco y negro), 12 min.

Danza, gesto y video logran traducir sus inquietudes y cuestionamientos desde el cuerpo. En una de sus obras más representativas de este periodo, *San Joaquín es un gesto*, la gestualidad adopta la relevancia del reflejo situado, de la comunalidad, de la memoria y del peso de la ausencia. Yucef Merhi, en uno de los ensayos más relevantes sobre la producción audiovisual de la artista, examina la centralidad del cuerpo en su obra.

La artista revisa y relaciona las particularidades (hasta las más mínimas partículas) en los reconocimientos de gestos que derivan en espacios identitarios o lugares comunes. En el constructo coreográfico de *San Joaquín es un gesto*, la fragmentación, la yuxtaposición y el peso de los gestos, que Ochoa genera en la lejanía, existe una reminiscencia de las articulaciones de los trabajadores y estudiantes venezolanos, quienes, en estos años (1987-1988), encrudecieron sus protestas y movilizaciones.

Merhi ubica la noción de Ochoa de “gestografías” como la intersección de los cuerpos, espacios distintos y nociones comunes indagadas desde la danza: “la investigación sobre Delsarte y el alejamiento de la patria de Ochoa incitaron a la artista a escrutar las diferencias gestuales entre franceses y venezolanos. De este trabajo derivan sus primeras coreografías a las que Ochoa denominó ‘gestografías’”.³⁹⁹

Yucef Merhi describe el filme, el cual inicia con el balanceo pendular de manos que sostienen bolsas de plástico que, a su vez, contienen paquetes blancos. Merhi pone el acento en los movimientos ondulatorios de esta coreografía particular. En la película, los personajes se reúnen en una casa en el campo y todos se involucran en una danza pausada, reconocible.

En el filme, el gesto pendular de arrullar a un bebé conlleva al gesto de abrazar, al gesto pendular de bailar, la danza de dos cuerpos juntos sostenidos o el gesto pendular de estar sola, de bailar sola. Esta coreografía discontinua, anuncia cuerpos que no muestran sus rostros y el montaje se redefine entre la abstracción, la inmediatez y la fuerza de los cuerpos. Los cortes son suaves, las perspectivas en primer plano advierten el ímpetu de las manos, los pies, los brazos, el cuello y la cabeza en movimiento. El montaje dialéctico relaciona un gesto con otro y la cámara subjetiva traslada la memoria del contexto venezolano a la

³⁹⁹ Yucef Merhi, “Nela Ochoa: Y se hizo el video”, en *El cuerpo como altar. Retrospectiva 1981-2006*, 45.

actualidad del instante mientras fusiona los territorios, las lejanías (Venezuela-Paris) y ubica los encuentros identitarios en los gestos.

Es profundamente significativa la representación de un gesto, característico de una localidad, en un espacio ajeno. En la película se suscita la reproducción de la acción de vender a la orilla de la carretera las panelas de San Joaquín del estado Carabobo. En el poblado de San Joaquín numerosos vendedores balancean sus manos con bolsas que contienen pequeños paquetes blancos. Las panelas son características de la región y muchos de los lugareños se ganan la vida con su venta.

Estos dulces de la localidad también son el resultado de un choque cultural. El gesto de venderlos crea lazos de reconocimiento entre los pobladores y los visitantes. En el exilio, los cuerpos se encuentran más visiblemente lejos de una identidad. En la película se propone interiorizar a las identidades como formas que se reconstruyen con la mera intencionalidad de los cuerpos. Los cuales, generan las posibilidades simbólicas desde las resonancias con otros cuerpos, en un tiempo y espacio de coincidencias y reconocimiento mutuo.

Las coreografías de este filme, al igual que el filme referido de Gabriela Golder, suscitan, una vez más, con la vivencia traumática del exilio y las prácticas violentas del Estado venezolano, una atemporalidad y una simultaneidad de la posmemoria, que faculta una puerta hacia el presente y hacia otros tiempos indefinidos del pasado y futuro. No obstante, la memoria está allí y se perfila en los resquicios de la danza, pero, sobre todo, en los gestos que son comunes a todos los cuerpos. El gesto comparte el valor emotivo de la atemporalidad y el valor de espejo cóncavo que se advierte en el reconocimiento colectivo:

Definimos la 'postmemoria' como el campo de análisis simbólico-cultural de las cadenas vinculantes entre pasado, presente y futuro que le dan una amplitud

intersubjetiva y transgeneracional a la interpretación de lo acontecido. [...] ¿En qué consistiría una postmemoria no contemplativa sino que inquisitiva? En la capacidad de la conciencia crítica –motivada por los sobresaltos del presente– de extraer del pasado no-sedimentado nuevas fuerzas de agitación del sentido; unas fuerzas que relancen los proyectos del futuro que habían quedado sofocados bajo las apariencias de lo inerte. Para que esto ocurra, la narración de la memoria debe quedar entreabierta a que sus vacíos de significación sean llenados por el deseo de corregir virtualmente lo insatisfactorio del pasado conocido.⁴⁰⁰

Estas “cadenas vinculantes”, advertidas por Richard, gestografías de Ochoa, son poderosas imágenes de la posmemoria y de una concavidad que trenza espacios y tiempos aún más alejados y disímiles. Al mismo tiempo, las gestografías son signos de compenetración con el otro y autorreconocimiento. Con los primeros planos, o los planos medios, de las mujeres sin rostro que se abrazan, se mecen y acunan, no vemos a mujeres “rotas”, la fragmentación es, este caso, un acto de reconstrucción, restitución de memoria y de emotividades.

⁴⁰⁰ Richard, Nelly, “Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. Sobre la película ‘No’ de Pablo Larraín”, *La fuga*, consultado en Febrero 9, 2015, <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>.

6 Pulso contenido y sostenido de los cuerpos

El simple hecho de cruzar una calle. Una experiencia ordinaria, cotidiana, compartida por miles de personas en una única ciudad en un momento exactamente corporal; masas sin identidad. En el flujo, la sensación de confort de ser anónimo. De repente, una ruptura. Este cuerpo en suspenso comienza a expresarse y reinventarse. ¿Pero qué camino a seguir?⁴⁰¹

Kika Nicolela

En el análisis de José Luis Barrios sobre el cuerpo fragmentado, el autor parte de una concepción “clásica” de las representaciones del cuerpo como una unidad o integridad “absoluta y originaria”. Un cuerpo que corresponde a la perspectiva lineal y a la centralidad abstracta, deificada, idealizada, e inclusive, negada, de los imaginarios de las estéticas renacentistas o neoclásicas. Para Barrios la fragmentación corresponde a “una estética de la barbarie. La fragmentación del cuerpo muestra la forma absoluta de la violencia, de las vicisitudes primarias del ser humano y de la posibilidad de sublimación de estas como santificación”.⁴⁰²

En relación a esta concepción de la barbarie como alejamiento y falta de pertenencia, Hito Steyerl, en un ensayo sobre los cuerpos fragmentados y envueltos en una especie de posproducción (creados en un proceso posterior) e incompletos, cita a Kracauer, quien, en

⁴⁰¹ Kika Nicolela, con relación a su filme *A/través (crossing)* (Brasil, 2003), 9 min, consultado en Febrero 11, 2013, <http://www.kikanicolela.com/crossing>.

⁴⁰² Cordero, Reiman Karen coord., *Cuerpo aludido, El: anatomías y construcciones, Mexico, siglos XVI-XX, Museo Nacional de Arte*, noviembre, 1998-mayo, 1999/ Patronato del Museo Nacional de Arte, CONACULTA-INBA, (México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998), 174.

los años 20 del siglo pasado enunciaba, desde la coreografía en masa de las *Tiller Girls*, una idea de unificación, disolución y vaciamiento de los cuerpos, desde su enajenamiento fragmentario. Kracauer observa: “El signo del lugar en el que se encuentra el pensamiento capitalista es su abstracción”.⁴⁰³ Steyerl continúa, y menciona a Bourriaud, y su conocido estudio sobre la postproducción, para puntualizar al cine y sus grandes efectos del montaje. Las afinaciones, los cortes, la “desmembración”, las reiteraciones y las manipulaciones que son efectuadas para generar los contenidos, e inclusive, producir “los afectos y las relaciones sociales”.⁴⁰⁴

De estas confrontaciones a la unidad, Barrios objeta que, en la fragmentación simbólica, y del lado de las motivaciones rituales, este desmembramiento también puede observarse como una transgresión de los propios límites. En esta revuelta se encuentran los gestos y las partes del cuerpo que se trastocan en sagrados.

El choque de estas dos lecturas de la fragmentación, su empleo para montar los cuerpos-objetos, dentro el ritmo de la producción serial, y para desmontar los cuerpos a partir de una no objetificación, su reemplazo y resignificación, en función de una abyección y restitución del ritual. De estas ideas se distingue, en los ejercicios coreográficos y la fragmentación de los cuerpos de los constructos cóncavos, una sedición de los cuerpos que continúan trastocando los espacios privados normativos, recuperando el peso de cada uno de sus órganos y sus afectos, entre una expansión mediática y tecnológica.

Con un primer plano del rostro de una mujer de rasgos asiáticos, sobrefeminizada, con labios rojos, que mira directamente a la cámara, comienza el cortometraje *A/través/*

⁴⁰³ Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, “Das Ornament der Masse”, *Frankfurter Zeitung*, (9 y 10 de junio de 1921), Vicente Jarque (trad.), revisado por Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*. Marcelo Expósito trad., (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014), 191.

⁴⁰⁴ Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, 193.

Crossing. Los sonidos que inauguran la trama son de aves y de agua corriendo, sonidos de la naturaleza. De un momento a otro, la mujer se perturba, los sonidos iniciales cambian por una música estridente. La protagonista se trastorna, se toma el rostro, restriega el rostro, asfixiada tal vez por el entorno. Cuando la cámara se aleja, sabemos dónde está. Camina entre los autos, cruza una calle.



Fotogramas de: *A/través / Crossing* (Dir. Kika Nicolela, Brasil, 2003), 9 min 12 s.

El personaje que nos presenta Kika Nicolela es el de una mujer que sufre un conflicto inicial: está perturbada. La realizadora muestra un cuerpo femenino dentro de la inevitabilidad del ritmo de la ciudad que no se detiene, la ciudad se torna sujeto transgresor que acciona en un sentido opuesto. El efecto de desespero y el ritmo vertiginoso son agudizados por las tomas cada vez más rápidas y subjetivas de la cámara.

La obra parece ser de carácter performativo, no obstante, sufre varios cortes y efectos de cámara, una intervención constante de ruptura espacio-temporal. Por lo tanto, se puede decir que la obra sufre de un trabajo de montaje agresivo durante el registro del performance. En la obra se aprecia el frenesí de un drama en cuanto a intensidad emotiva y el drama en cuanto a movimiento de la acción. Si por una parte el performance pierde su gran efecto al ser “registrado”/montado en su totalidad, la labor del montaje también se ve perturbada por la naturaleza del mismo performance.

La coreografía de “A/Través” actúa como una provocación que conserva una parte de contingencia. En la calle cualquier cosa puede ocurrir, pero los movimientos del personaje están calculados, medidos en un control interno. La música pauta el frenesí del montaje y de la danza que, aunque mecánica, se desborda en gestos y movimientos de descontrol.

Aunada a esta coreografía, en un ejercicio que se traslada a las políticas del espacio íntimo y privado, Ximena Cuevas, con su filme “Cama” (1998), explora las insurrecciones del ensayo coreográfico de apropiación y reemplazo de metraje. La artista, que comienza a realizar sus desplazamientos fílmicos desde los años 80, que suele trabajar con una infinidad de archivos y tiene la inclinación de articular material encontrado y reciclado, crea una danza lenta entre clichés del melodrama intercalados de imágenes de películas pornográficas.

Para Steve Seid ⁴⁰⁵ el empleo repetitivo del metraje del melodrama de los años 50, alternado con las imágenes pornográficas, logra elevar la voz del drama hasta que, el mismo,

⁴⁰⁵ “Atop the porn footage, a voice, lifted from a fifties Mexican melodrama, asserts that this place of the bed is ‘a room sanctified by noble love.’ The aforementioned lurid footage proceeds; the ‘noble love’ repeats until the insistence becomes a command and the command a given. Here, the bed is a site of supine behavior, the learned lethargy of a role played. This is not the sleep of the just, just sleep.” Steve Seid, “Consuming Passions: The Video Art of Ximena Cuevas”, en *Video Data Bank’s Half-Lies: The Videoworks of Ximena Cuevas*, 2009, 3,

se vuelve el comando de una moral preestablecida. Aunque, como refiere el autor, esta repetición se sostiene como una orden dada que prefigura las percepciones del amor, es preciso observar que ambas secuencias de imágenes (ya sea del melodrama o de las antiguas películas pornográficas), son parte de una preconfiguración de las relaciones afectivas. ¿Cuál de las dos repeticiones está libre de estereotipos? Tanto la moral aferrada del melodrama, como la pornografía, reproducen afecciones del amor romántico heteronormado.



Fotogramas de: *Cama* (Dir. Ximena Cuevas, México, 1998), 2 min 5 s.

Ximena Cuevas propone jugar con las representaciones dominantes del amor. El cuerpo ausente de la cama también obedece a las coreografías imaginarias que, en ese lugar privado, se articulan con una virtual propensión. La repetición de ambos metrajés, sostienen

consultado en Febrero 10, 2015, <http://www.vdb.org/content/consuming-passions-video-art-ximena-cuevas>.

una coreografía de apariencias con la instrucción de un montaje incisivo. El montaje logra evidenciar los recursos, con los cuales, se construyen los discursos del amor y el erotismo en los medios audiovisuales.

Seid, aludiendo a uno de los títulos de las obras de la realizadora, recalca que la artista expone “verdades a medias (...) mentiras a medias”. El medio del video logra disolver las “trampas” de las narraciones orgánicas y coloca a los espectadores entre las limítrofes de las representaciones desnudas. El cuerpo está de frente al medio, rodeado de las “imperfecciones” de una creación no ilusionista.

Los constructos cóncavos se examinan en esta coreografía a partir de la entrada y salida de la repetición. El recorrido de los dos tipos de metraje, yuxtapuestos en el filme, deja en claro que la repetición es parte de la propuesta dialógica y crítica generada a través del montaje. Con relación a la cualidad ambivalente, constructiva y destructiva de la repetición, Gilles Deleuze observa la crítica en su paradoja, “la repetición, ¿no es capaz de salir de su propio círculo y de ‘saltar’ más allá del bien y del mal? La repetición es lo que nos pierde y nos degrada, pero también lo que puede salvarnos y hacernos salir de la otra repetición”.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 190.

7 Fragmentación y espacios de restitución

Con una larga serie de primeros planos, Luna Marán realiza el ejercicio documental *Tensar un hilo de luna* en el año 2011. La obra está dedicada a Abigail Mendoza, tejedora en telar de cintura, de Santo Tomás Jalieza, Oaxaca, y a la diseñadora Luciana Corres. Marán forma parte del colectivo La Calenda Audiovisual, proyecto de realizaciones audiovisuales que impulsa la creación y difusión del cine y video en las comunidades.

La Calenda Audiovisual tiene como ejes fundamentales la comunalidad, la equidad de género y la diversidad cultural. [...] Comunalidad es una actitud ante la vida que se puede observar en la forma de organización de las comunidades de la sierra norte del estado de Oaxaca, México. Tiene como principios la reciprocidad, la obligación, el goce, el trabajo y respeto.⁴⁰⁷

El filme es una danza de manos bordando. Los primeros planos de las manos de la tejedora, Abigail Mendoza, no son los planos que estamos acostumbrados a ver en los documentales turísticos. En los promocionales turísticos se observan a las artesanas y artesanos en medio de la “maravilla” de la producción. En estos, las protagonistas, en su mayoría mujeres, son generadoras de productos “mágicos”, arraigados en el México “profundo”. Son personajes desprovistos de contextos particulares y problemáticas de marginación, sustentadores de tradiciones y, con la guía de los organismos y empresas

⁴⁰⁷ La Calenda Audiovisual. Archivo del Campamento Audiovisual Itinerante, consultado en Agosto, 2015, <http://www.campamentoaudiovisual.org/#!video/cud0>.

defensoras de los tesoros nacionalistas, insertos en la cadena del mercado unilateral, global e inflexible.

En el filme, en sentido insurrecto, de manera muy sutil se engarzan los primeros planos de las manos como gestos cargados de fuerza identitaria. Las acciones son parte de un todo, de un caminar por sus tierras, un respirar y exhalar en el entorno, un esfuerzo que implica aprendizajes. Las lecturas de las imágenes se encuentran encadenadas a un montaje coreográfico ambivalente: cortes con un ritmo acelerado y acciones con una cadencia lenta, lo cual, se puede entender como parte de la percepción del tiempo inherente a las acciones cotidianas de las tejedoras.



Luna Marán, *Tensar un hilo de luna* (México, 2011), 7 min 05 s.

Las sensaciones no se encuentran desligadas, los planos del rostro de la tejedora son escasos, sin embargo, se logra determinar el disfrute de las labores desde una determinación personal. En el filme no hay una declaración de la realizadora, su voz está “prestada” a las

voces de las artistas, lo cual es parte de la idea de colectividad al interior del filme. En la película se logra percibir la existencia de un performance en la base y una delicada labor de montaje coreográfico.

La danza de manos, de miradas, cabellos y de hilos tensionados, es una coreografía de reivindicaciones. La concavidad producida desde el manejo del montaje permite ubicar al espectador en múltiples distancias. Este filme, de pocos minutos, permite acercarse y reconocer las unicidades, diferencias y las exigencias de una de las comunidades más excluidas, la de mujeres indígenas y creadoras del llamado arte popular. Eli Bartra⁴⁰⁸ en uno de sus trabajos de investigación sobre el Arte Popular, cita a Rozsika Parker quien refiere, “conocer la historia del bordado es conocer la historia de las mujeres”.⁴⁰⁹ Bordado y montaje, vuelven a resonar desde la consonancia de unir los pedazos o los retazos de una Historia de exclusión para escribir otras historias.

Estos medios de registro, como contraescrituras fílmicas, contribuyeron a elaborar los constructos desde los propios términos y la heterogeneidad de los grupos. La propulsión autobiográfica, por ende, desplegó, en la sutura y reunión de los fragmentos, una reivindicación de los cuerpos y una representación fuera de los moldes impuestos de las mediaciones culturales y las predisposiciones de dominación. La consciencia y la

⁴⁰⁸ Bartra, que ha estudiado a profundidad la categorización de arte popular, ha desarrollado en sus indagaciones que dicha noción se ha empleado para referirse a las creaciones de los grupos subalternos. Bartra explica que detrás de estas creaciones hay una doble o triple marginación, en el caso de las mujeres indígenas artistas, “artesanía, arte primitivo, arte de los pueblos primitivos, arte turístico, arte del cuarto mundo, curiosidades, arte tradicional, arte decorativo, arte naïf, ornamental, salvaje, étnico, indígena, exótico, tribal, artesanías rurales, artes aplicadas, artes populares o, bien, arte del pueblo. (...) Se ha dado un proceso de doble marginación intelectual que es preciso revertir. El arte popular es considerado de segunda, elaborado por gente también de segunda. Este arte hecho por las mujeres es tan invisible como el trabajo doméstico” en Eli Bartra, “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y Arte Popular”, *La ventana* vol.3, no.28, Guadalajara (Diciembre 2008).

⁴⁰⁹ Eli Bartra, “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y Arte Popular”, 14.

reunificación de la fragmentación, en palabras de Anzaldúa, es la comprensión del cuerpo diverso y múltiple.

Soy una puente columpiada por el viento, un crucero habitado por torbellinos,...montada a horcajadas en el abismo. “Tu lealtad es a la Raza, el Movimiento Chicano”, me dicen los de mi raza. “Tu lealtad es al Tercer Mundo”, me dicen mis amigos negros y asiáticos. “Tu lealtad es a tu género, a las mujeres”, me dicen las feministas. También existe mi lealtad al movimiento gay, a la revolución socialista, a la Época Nueva, a la magia y lo oculto. Y existe mi afinidad a la literatura, al mundo artístico. ¿Quién soy? Una lesbiana feminista tercermundista inclinada al marxismo y al misticismo. Me fragmentarán y a cada pequeño pedazo le podrán una etiqueta”⁴¹⁰

Ahora bien, en dirección a estas exploraciones reivindicativas, Ingrid Kummels señala que, durante los años 80 y 90, múltiples grupos indígenas en Latinoamérica reivindican el estado de sus derechos a través de declaratorias identitarias como sujetos políticos organizados para determinar las direcciones, las decisiones y el rumbo de sus pueblos en tiempos de reformas constitucionales. La autora declara que no es coincidencia que, “en el mismo periodo, pueblos indígenas de muchas partes de América comiencen a crear sus propios documentales y cine narrativo como camarógrafos, profesionales del sonido, directores o realizadores”.⁴¹¹

⁴¹⁰ Gloria Anzaldúa, “La prieta” en *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, Cherríe Moraga y Ana Castillo (eds.), Ana Castillo y Norma Alarcón (trads.) (San Francisco: Ism Press, 1998), 165.

⁴¹¹ Ingrid Kummels, coord., *Espacios mediáticos: cultura y representación en México* (Berlín: Edition tranvía y Entre Espacios, Colegio Internacional de Graduados, 2012), 207.

Kummels se centra en la revisión de la emergencia de las experiencias audiovisuales en México, tales como *Ojo de Agua Comunicación*, *The Chiapas Media Project/ Promedios de Comunicación Comunitaria* (1998) y *Exe Video* y las prácticas anteriores motivadas por el programa *Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas*, del Instituto Nacional Indigenista (INI) (1989); en las indagaciones de la autora, se pueden extraer tres nociones sugestivas en la búsqueda de una autodeterminación enunciativa audiovisual por parte de los colectivos indígenas y migrantes:

1) El término de *Cine Indígena*, más allá de reflejar “una homogeneidad étnica” y un purismo discursivo, es un espacio heterogéneo, un movimiento en el que confluyen actores diversos (indígenas y no-indígenas) que participan en las realizaciones y que impulsan sus procesos. En el corazón de estas realizaciones, la autora reconoce la enunciación de un cine transnacional y transcultural.

2) Por otro lado, la autora observa que, durante los procesos migratorios, se involucraron el empleo de videocámaras y de otros medios de registro, como los teléfonos celulares, por parte de los migrantes, como un intento de autorrepresentación hacia la comprensión de las propias narrativas en “los propios términos”, rumbo a la representación de “nuevas subjetividades e identidades colectivas”.⁴¹²

3) Por último, Kummels cita a Gabriela Zamorano para enfatizar algo fundamental, el proceso de creación, tanto de los grupos indígenas como de los migrantes, es un proceso activo de “intervención de la realidad”.⁴¹³

⁴¹² Kummels, *Espacios mediáticos*, 210.

⁴¹³ “Intervening into reality”, en Kummels, *Espacios mediáticos*, 210.

En este sentido, la periodista Blanche Petrich documenta la llegada del equipo de filmación a Chiapas como un momento decisivo para el registro de evidencias⁴¹⁴. Los jóvenes videastas aprendieron el manejo del equipo audiovisual y, en pocos meses, pudieron accionar sus mecanismos para registrar las consecuencias de la violencia ejercida por militares en Unión Progreso y Chavajeval, en junio de 1998. Aunque los militares les bloquearon el paso, los videastas pudieron registrar la entrega de cadáveres y capturar la historia que la televisión ocultó, “esa vez aprendimos más. La noticia de la televisión no dijo claro lo que pasó, nuestras imágenes sí lo dicen. Para eso sirve el documental”.⁴¹⁵

A partir de estas anotaciones puntuales, es posible derivar que:

1) En la búsqueda intuitiva de estas otras maneras de autorrepresentación, apartándose del sentido de representación dentro de una “creación mecánica pasiva”⁴¹⁶, el proceso de “intervención” y de registro audiovisual de “lo real” involucra la manifestación del performance como herramienta, ámbito de comprensión y de exposición que rompe con las relaciones contemplativas. El performance implica un desnudamiento que puede ser modelado y transmitido por las herramientas del lenguaje audiovisual, en circunstancias adversas o no adversas, a favor de las necesidades discursivas.

2) En el universo indígena se diluyen las distinciones de la misma estética discursiva con los escenarios de lo real. En sus creaciones, los procesos forman parte de la

⁴¹⁴ En su registro, Petrich describe la llegada de los medios de registro audiovisual a las regiones zapatistas: “En marzo de 1998 llegaron a Oventic, centro de una de las regiones autónomas zapatistas, la primera videocasetera, la primera cámara, los primeros casetes. Jóvenes de las comunidades en resistencia se congregaron para participar en el primer taller del Proyecto de Medios de Comunicación en Chiapas. ‘Vimos en el monitor como si estuvieran vivos los compañeros. Acá no se conocía eso’, dice el ahora videasta Moisés, un tzeltal de la selva.’ En Blanche Petrich, “Consolidan red de videoastas indígenas”, Octubre 13, *La Jornada* Mexico D.F., 14, 2000.

⁴¹⁵ Petrich, “Consolidan red de videoastas indígenas”.

⁴¹⁶ Kummels, *Espacios mediáticos*, 210.

intencionalidad de los registros. En sus realizaciones las coreografías son trascendidas por el performance. El performance o, en muchos casos, la realización performativa es, por lo tanto, para este tipo de creaciones audiovisuales, la forma de “estar” en el mundo y de “crear” mundo.

3) Las circunstancias de desigualdad, invisibilización e injusticias, desde las que emergen estos tipos de realizaciones, plantean un escenario de exposición y riesgo permanente de las y los realizadores frente a las violencias estructurales, lo cual convierte a los realizadores en participantes permanentes, y los registros audiovisuales los acompañan con mayor fuerza en el lugar imprescindible de recolección de evidencias.

8 (Des)montajes y coreografías de resistencia

La videodanza contiene una paradoja: es registro e invención. Como registro de la imagen, es antropología, memoria; como invención, la cámara no es un testigo neutral que solo captura la danza que se presenta frente a ella, sino que le otorga valores estéticos propios al acontecimiento que tiene frente a sí, lo resignifica gracias a su emplazamiento, a su propia *kinésis*.⁴¹⁷

En 1999, Gabriela Golder realiza junto con Silvina Cafici el filme “Heroica”. La obra se describe en la web de la artista como una videodanza, un “monumento” a la vida de mujeres anónimas. Un relato que oscila entre “lo privado y lo público” de “cuatro historias interconectadas en una coreografía silenciosa”.⁴¹⁸

Al inicio del filme se puede leer la acotación de la idea de monumento para hacer factible el acto de memoria. En este caso, el monumento pierde la magnificencia y rigidez de una Historia lineal, estática, ascendente y hegemónica, el filme es el monumento de una Historia dislocada, compuesta por historias múltiples y pequeñas, “es así que la Historia pierde la mayúscula y deviene una h minúscula desde la que cuatro mujeres definen su identidad”.⁴¹⁹

El filme evoca el monumento no como un emplazamiento, sino como un desplazamiento subyacente en la cinemática y en las historias situadas, ubicadas en el

⁴¹⁷ Videodanza, *De la escena a la pantalla*, 31.

⁴¹⁸ Sobre HEROICA (video - 1999) Artículo Mariela Yeregui para el catálogo *De autor. Doc. Idea y curaduría: Golder, Gabriela*. Textos (Sitio web de artista). Consultado en Junio 10, 2013. <http://www.gabrielagolder.com/texts.htm>.

⁴¹⁹ Mariela Yeregui en Gabriela Golder Textos (web de la artista).

registro de cuatro mujeres “unidas por la experiencia del desarraigo y el abandono”⁴²⁰, quienes narran con sus palabras y sus cuerpos sus historias de marginación, violencia y desplazamiento forzado en una danza personal, suspendida entre sábanas tendidas en una azotea.

Mariela Yeregui encuentra en el gesto la cualidad simultánea de restituir y “describir geografías personales”. La autora observa en el cuerpo la capacidad de fundar memoria desde la identificación mutua, la implementación del performance y la coreografía de los gestos y miradas para la elaboración de un constructo audiovisual de reivindicación identitaria.

Monumentos corporizados que resisten a la fijación y determinismo espacial- se sobreimprimen con los textos del recuerdo, tomados por una cámara que los mece, que se mueve suavemente sobre ellos, como si el relato audiovisual quisiera despojarlos de toda fijación temporal, rescatarlos de la inmutabilidad de la historia, insertarlos en el flujo dinámico de eventos pasados, para poder así modificar el presente.⁴²¹

El filme es un “antimonumento” en el que las mujeres escriben sus historias sobre las sábanas y, al mismo tiempo, las letras se imprimen sobre sus cuerpos en pantallas superpuestas. La acción de escribir al interior del ejercicio fílmico, que se sostiene como otra especie de escritura siempre abierta, impulsa traducir las emociones del performance desde su territorio irrepetible y de imposible reproducción exacta.

⁴²⁰ Mariela Yeregui en Gabriela Golder Textos (web de la artista).

⁴²¹ Ibid.

El propio acto de escribir implica ya una coreografía y produce un cuerpo que tarde o temprano había que hacer presente. Hacer presente este cuerpo es asumir la voz propia y aceptar al fin que la mente no es algo separado del cuerpo que viaja por su cuenta generando ideas abstractas.⁴²²

La coreografía vista desde el montaje es una acción de escritura y una composición rítmica, una acción que se puede movilizar desde el registro durante o hasta la labor del montaje. Las coreografías se tornan subversivas en dirección a la inserción de montajes disruptivos y dialécticos hacia una metódica política de los recursos extensivos del cuerpo y sus movimientos. Al interconectar las manifestaciones artísticas, se asume una matización discursiva detonada por la relación montaje-cuerpo, “El cuerpo escribiente, en la constante efusión de su significación, ofrece matices de significado que suponen una diferencia”.⁴²³

⁴²² Isabel De Naverán y Amparo Écija, *Lecturas sobre danza y coreografía* (Madrid: Artea Editorial, 2013), 7.

⁴²³ Susan Leigh Foster, “Coreografiar la historia”, en *Lecturas sobre danza y coreografía*, De Naverán y Écija eds. (Editorial Artea), 14.



Gabriela Golder, *Heroica* (Argentina, 1999), 10 min.

En los montajes cóncavos, permeados por las coreografías, se problematiza el lugar de enunciación y el mayor peso recae en la acción corporal. El ensamblaje de imágenes, planos y de fragmentos, en la labor del montaje, deja de ser un mero collage o constructo mecanicista para conducirse como una coreografía abierta que, de principio a fin, extiende redes de identificación emotivas a partir de los cuerpos reales.

Al ser el performance un acto medular de la producción coreográfica emergente, las distancias factuales (entre participantes, espectadores y productores) y las distancias cinematográficas (narrativas y del registro real), se diluyen. En dichos montajes, en lugar

de plantear metáforas del cuerpo se construyen los relatos sobre la perturbación audiovisual a través de gestos, signos y síntomas de la emergencia.

Hayde Lachino y Nayeli Benhumea⁴²⁴ proponen pensar en la noción de cuerpo-imagen con especificidades descubiertas por el soporte mediático del video. Es la idea de un cuerpo “deconstruido” y manipulado por la edición, el ejercicio de montaje, que deja entrever enfoques aún desconocidos del mismo.

La relevancia de la idea del cuerpo-imagen con relación a las coreografías cóncavas, es la de la recuperación y reintegración del peso del cuerpo diverso, una consistencia denegada por mucho tiempo. Las autoras, en su reflexión sobre la videodanza, tratan de explicar la relación del cuerpo con las nuevas tecnologías, relación que ha producido nuevos valores designados e impregnados de disrupción, “a través de la videodanza el cuerpo se ha vuelto una entidad fragmentaria”.⁴²⁵

En estas valoraciones, en los constructos coreográficos vistos desde la concavidad, la fragmentación con relación al performance actúa como: 1) la confirmación de lo cambiante e impredecible del cuerpo, 2) la reunión, reunificación y reubicación voluntaria y consciente del cuerpo desmembrado por parte de las narrativas lineales, y 3) la desestabilización de la perspectiva lineal más allá de la narrativa, a la que Hito Steyerl desarrolló como “política de la verticalidad”, en una descripción que la autora hace sobre las relaciones de poder y la producción de imágenes.

Fragmentación y coreografía perturban, elaborando una crítica invertida de los recursos audiovisuales y la saturación de las historias con perspectivas lineales. El

⁴²⁴ Hayde Lachino y Nayeli Benhumea, *Videodanza. De la escena a la pantalla* (México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 47.

⁴²⁵ Hayde Lachino y Nayeli Benhumea, *Videodanza. De la escena a la pantalla*. 56.

performance en medio de los constructos coreográficos es el eslabón que inserta la crítica sobre el lugar que ocupan los cuerpos.

La política de la verticalidad [...] es una perspectiva delegada que proyecta ilusiones de estabilidad, seguridad y dominio extremo sobre un telón de fondo de soberanía 3D expandida. Pero si las nuevas vistas elevadas recrean sociedades en forma de abismos urbanos de caída libre y terrenos escindidos susceptibles de ocupación, vigilancia aérea y control biopolítico, también podrían portar consigo —al igual que sucedía con la perspectiva lineal— las semillas de su propia desaparición.⁴²⁶

⁴²⁶ Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, 28.

9 Recepción y articulaciones desde la concavidad

Abrir el campo de estudio del cuerpo, o examinar cualquier experiencia desde la corporeidad, es abrirse a un campo complejo y contradictorio, donde, por mucho que articulemos, siempre hay algo que queda oculto.⁴²⁷

Al debate realista feminista se le escapó el punto más crítico de todos: que el impacto y poder de estas películas y vídeos radica sobre todo en su uso, más que en su forma. Estas películas son en primer lugar, pero no solamente, formas de acción política.⁴²⁸

Beth Moysés (São Paulo, 1960), artista multidisciplinaria y activista brasileña que trabaja fotografía, dibujo, performance, instalación, videoarte y videoperformance, toma como centro de la acción el cuerpo feminizado, violentado o victimizado, en tránsito, que atraviesa una confrontación consigo misma. Sus acciones rozan la ritualidad y, desde las ropas (los vestidos blancos, los trajes de novia), cuestiona los valores de objetificación y cosificación designados a las mujeres en la sociedad patriarcal y de consumo.

En la obra *Diluídas em Água/ Diluted in Water* (São Paulo, 2011), un grupo de mujeres, que han sido víctimas de violencia, realizan un recorrido sosteniendo una barra de jabón blanco. La cámara hace acercamientos de los pies y manos de las mujeres que caminan lentamente. A través de la elipsis/los saltos de tiempo, se comprende que ellas han realizado

⁴²⁷ Karen Cordero, *El cuerpo aludido*, 19.

⁴²⁸ Alexandra Juhasz, "Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista", en Mar Diestro-Dopido trad., *Lo personal es político: feminismo y documental*. (Navarra: INAAC; Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, 2011), 167.

un recorrido largo para llegar a una estancia en la cual se acomodan en círculo. Mujeres de todas las edades se despojan de sus ropas tatuadas en rojo como si de una segunda piel se tratase.

Los vestidos tienen escritas denuncias y expresiones personales que representan dolor. La cámara hace un plano general en picada y, posteriormente, se acerca a las mujeres, las cuales realizan una acción que por mucho tiempo ha sido designada a su género, solo que, en este caso, el ejercicio de lavar tiene una connotación de denuncia y de transformación.

Al finalizar el performance, se observa únicamente a los cuencos de agua roja en la habitación vacía. El video performance⁴²⁹ fluctúa entre la inmediatez, la participación directa, el “ahora” profundo que exploya en el registro del video su permanencia y la memoria inmediata que clama a la piel y los sentidos. Aunque la acción documental del performance implique la perturbación de la raíz ontológica del mismo, la labor del montaje en el registro audiovisual puede multiplicar las significaciones dinámicas en dirección a una recepción e interpelación más certera, sin dejar de lado el intimismo y las posibilidades infinitas de la contingencia.

Moysés es una artista que dialoga y que colabora con grupos de mujeres violentadas, víctimas de maltrato físico o psicológico, y las convoca a elaborar, para sí mismas, una

⁴²⁹ “Veinte mujeres participaron de la performance ‘Diluidas en agua’. Todas ellas han sido víctimas de malos tratos por parte de su pareja. Cada una de ellas recibió un traje blanco, en su reverso, escribieron, con rotulador rojo, un relato del sufrimiento que han vivido –como si el vestido fuera una gran página vacía–. En una fila, en silencio, llevando un jabón en sus manos, caminaron por el “Parque da Luz” y entraron en la Pinacoteca del Estado (donde se inauguraba en el mismo momento, una exposición de apoyo a las mujeres que sufren violencia doméstica). En círculo, en uno de los espacios de la Pinacoteca, ellas se quitan el traje, enseñan el texto rojo que guardan en su intimidad y lavan los vestidos en una palangana con agua limpia. En el agua ahora roja, queda diluida la triste historia de cada una de ellas. Después vuelven a ponerse los vestidos, lavados y retorcidos, pero mojados y manchados. Porque las marcas jamás salen del todo”. Extracto del video, Beth Moysés, *Diluídas em Água/ Diluted in Water*, (São Paulo, 2011, 5’22 min.), Archivo audiovisual de Beth Moysés. (Sitio web de artista), consultado en Julio, 2014, <http://bethmoyses.com.br/site/>.

especie de “limpieza” experiencial. La acción contiene reverberaciones en las prácticas culturales de los pueblos originarios latinoamericanos, las cuales están ligadas a relacionarse, a partir del ritual, en remolinos de desestabilización del cuerpo frente a los elementos, como el agua y la tierra. Esta limpieza, es un modo de denuncia que transfiere el dolor en sangre, además de ser un modo de reclamo y revaloración de la sangre de las mujeres.



Beth Moysés, *Diluídas em Água/ Diluted in Water* (Dir. São Paulo, 2011).

Ahora bien, en las revisiones de las teorías feministas y acciones audiovisuales de esta indagatoria, hemos presentado propuestas teóricas que ponen en cuestión los alcances de las representaciones culturales, los límites y las formas de adscripción social contrarios y contradictorios de las imágenes audiovisuales y sus tecnologías. Si bien, el campo de la teoría fílmica feminista es bastante amplio, extensas son, también, las necesidades y contextos enunciativos y comunicativos. Cada contexto ha presenciado su propio proceso

de aparición, ya sea de lo “no dicho” o “no representado” de las mujeres y grupos subordinados, en ideas de Teresa de Lauretis, o de los matices y diferencias al interior de los mismos proyectos críticos de los contra-cines feministas.

Alexandra Juhasz señala, en el marco del debate de los documentales realistas feministas, que la riqueza de las identidades de dichas realizaciones fílmicas, son su movilidad. Dichas identidades tienen la capacidad y potencialidad de interpelar y abrir espacios de pensamiento, desde una identificación, que no es opacada por una traslación idéntica de las realidades y por una potencial pasividad en el acto receptivo de las producciones documentales y realistas, además del riesgo de reiterar elementos esencialistas asociados al género, clase y privilegios, el problemático y negativo concepto de raza y el lugar también privilegiado de enunciación.

La autora afirma que la identificación crítica con los otros es posible, sin simplificar las formas en las que se presentan las y los protagonistas. La valía de presentar y representar las problemáticas de los grupos marginados y dominados, toman peso al crear interconexiones y relaciones más allá del medio de registro, las formas de los constructos o la recepción.

Crear interconexiones e intertextualidades, trascendiendo los medios de registro, son procedimientos, por lo tanto, que acrecientan la identificación con los otros. María Laura Rosa, ejemplifica, en uno de sus análisis sobre mujeres artistas y activistas argentinas, las fortalezas y osadías de los primeros colectivos feministas artísticos latinoamericanos. La autora explica cómo en el año de 1986, el primer colectivo feminista de Buenos Aires, “Grupo Feminista de Denuncia”, conformado por Ilse Fusková, Josefina Quesada y Adriana Carrasco, emprende durante dos años (86-88), una serie de “pequeñas” acciones o de acciones

locales de visibilización de los actos de violencia. María Laura Rosa distingue a este, como un antecedente significativo para las acciones de los colectivos feministas posteriores.

Así cuenta Ilse Fusková: “Tres mujeres que se paran en la calle Lavalle, los sábados a la salida de los cines, desde las 21 a las 23 horas. De pie en la vereda, haciendo el signo feminista, las palmas a la altura de la cara y un cartel colgado al cuello en el cual se denunciaba algún acto de violencia ocurrido durante la semana. O algún tema de la vida de las mujeres que nos conmovía especialmente. Una hora antes de nuestra función nos reuníamos en el bar de Esmeralda y Lavalle y nos sorprendíamos mutuamente con las leyendas que cada una había elegido esa noche. Confiábamos en nuestra percepción de los hechos sociales. Durante las dos horas que permanecíamos allí nos veían aproximadamente mil personas”.

Por su parte, y desde los medios audiovisuales, Pola Weiss soñó con una televisión artística y participativa, con nuevos modelos de creación de imágenes y de recepción que pudiesen alcanzar grandes espacios y públicos. Weiss planteó la idea de “Art TV”, un lugar experimental, de pensamiento y de elucubraciones íntimas en un tiempo global de ritmos invasivos. La artista sugirió aprovechar las “enseñanzas” de los medios masivos para cuestionar su centro de operaciones.

En este sentido, la parte fundamental de la recepción, en este tipo de creaciones y expresiones audiovisuales, es una noción que se reconoce como un proceso que atraviesa los modos de creación (la labor de registro y de montajes desde la concavidad), y que se expande como la luz que se polariza desde el interior, a los escenarios ilimitados de las acciones compartidas y su reproducción.

La recepción se vuelca en un escenario extendido gracias a la participación e indagación performativa. En estas filmaciones, no solo las acciones del rodaje otorgan el peso y significan el tiempo en el que acontece la mayor parte de la experiencia artística, las eventualidades y contingencias, las reacciones y conexiones fuera de pantalla, antes y después de la filmación, son rasgos potenciales de identificación de las miradas situadas.

Desde la experiencia del rodaje, la convivencia entre participantes, la interacción y creación común, la conciencia de participar en una filmación, la difusión masiva a través de las redes sociales, hasta el momento de externar el material audiovisual a un espacio en la red y el encadenamiento de todos estos procedimientos, constituyen la totalidad de la recepción de un filme.

El sueño de Weiss de salirse de las galerías y los museos, y la propuesta de las realizadoras y teóricas feministas de alcanzar la mayor parte de públicos, se consolida con la disposición de los archivos de las imágenes en movimiento, la multiplicación de los dispositivos y la fluctuación, además de nuevos públicos, de colectivos generadores de imágenes.

A los ejercicios audiovisuales que se han revisado en este estudio, se anexan los registros de personas y colectivos que participan en performances de naturaleza no artística, ya sea una acción de protesta o una manifestación, actores que también emplean los recursos audiovisuales y las expresiones dancísticas para trasponerlos con sus cuerpos. Colectivos que, con sus cuerpos y manifiestos, descolocan los relatos y reelaboran las historias negadas. En estas expresiones, las coreografías en unión al montaje actúan desde la abyección y el extrañamiento que los espacios comunales generan para subvertir.

Los montajes fuercen para desestabilizar los enclaves y territorios de imágenes polarizadas. Montajes y coreografías movilizan contención y fluidez, son parte y voces de una labor de posmemoria y una movilización sostenida necesarias. Desmontar es incomodar, emplear la fragmentación y los ritmos para ver y repensar los espacios diversos desde los que se pueden enunciar, narrar, renombrar, reconfigurar y materializar los cuerpos invisibilizados. El cuerpo está lleno de concavidades, es una concavidad en sí misma, un interior/exterior vivos que apremia ser reconocido en su imperante diferencia y mutabilidad.

Conclusiones

- a) Rasgos formales de concavidad
- b) Montaje blando y pantallas divididas
- c) Imágenes de la posmemoria
- d) Manejo paralelo de espacios privados-públicos
- e) Problematización del fragmento
- f) Pulsión autobiográfica
- g) Concavidad y recepción

a) Rasgos formales de concavidad

Las indagaciones que emprendimos en este análisis transversal giraron en torno a la idea sustancial de introducir la noción de análisis de montajes cóncavos, misma que nos sirvió, y esperamos siga desarrollándose, para resituar la comprensión del montaje audiovisual latinoamericano de las últimas décadas (1986-2012). Dicho concepto se planteó, además, como apoyo para repensar el lugar que ocupa el montaje en formas de representación periféricas que, a su vez, se generan entre complejos bordes de autorreconocimiento, transversalidades expresivas y la acción política.

Observamos que estos constructos contienen rasgos que oscilan entre una multiplicidad de prácticas, distintos lenguajes artísticos y no artísticos. Asimismo, se ubican en una intersección de relaciones semánticas heterogéneas que, al leerla desde una perspectiva feminista, nos arroja una enriquecida cartografía cognitiva de experiencias y continuidades de un pasado, no tan lejano, de los recorridos del cine latinoamericano, los embates del video, el performance y las manifestaciones colectivas.

Dichos montajes cóncavos implican una contraescritura personal y una articulación de contenidos desde un ángulo procesual y abierto. Los contenidos suscitados en estas producciones se orientan a la problematización enunciativa y a la articulación dialógica de los elementos del montaje que los conforman. Por lo tanto, encontramos que tanto el eje temático como la trama de sus diferencias se movilizan en motivaciones de ausencia, urgencia, memoria o agencia.

Desde la exploración de la idea de concavidad en el montaje, nos enfocamos en el cuestionamiento de la referida gramaticalidad del cine para particularizarla, no

necesariamente como la estricta sistematización y fijación estética de los signos audiovisuales, sino como una tendencia de sujeción dispuesta en la repetición de las construcciones y en las formas de las representaciones, la reiteración iconográfica y las temáticas argumentales recurrentes. Propusimos observar, por lo tanto, las gramáticas como una perspectiva móvil con directrices de contención y producción de miradas que se ubican en un lugar especulativo.

Partimos de dos imágenes que se discuten en las elucidaciones de Luce Irigaray, la del “espéculo” frente a la del “espejo cóncavo”. Dichas ideas nos permitieron crear un acercamiento a las sujeciones gramaticales y las urgencias de los contra-cines en pos de generar un revés a la perspectiva estereotipada, de control y dominación que, a su vez, nos llevó a plantear la noción central de este diálogo.

Las interpretaciones en las articulaciones audiovisuales, las conclusiones y los resultados que se desprenden de este trabajo de investigación los dirigimos principalmente hacia la propuesta del pensamiento y concreción de una metodología “otra” del montaje audiovisual. En tales discernimientos de las emergencias latinoamericanas de problematización discursiva de los elementos visuales y sonoros, no omitimos sus posibles efectos, incidencias e interrelaciones emotivas, en fluctuación con unos constructos alejados de los moldes y la imposición de modelos identitarios.

Para realizar este estudio de teoría fílmica latinoamericana, feminista, y de producciones de los últimos años, nos encontramos con la dificultad de trabajar con un corpus heterogéneo extraído de lugares de enunciación muy diferentes entre sí. Esta variabilidad y maleabilidad de las propuestas nos acercó a distinguir, desde sus diferencias, el impulso común de montar para problematizar las narrativas.

La imagen de la concavidad nos condujo a mirar y desglosar los contra-cines como articulaciones que persiguen y tienden a manejar dualismos y contrapuntos de contenido y forma, ambivalencias rítmicas y significativas del montaje que son planteadas o elaboradas en un mismo plano, en una secuencia o a lo largo de una concatenación de planos. Por ende, los resultados de esta investigación, que apoyamos en una metodología de la concavidad, los desprendemos en figuras del montaje muy específicas y bastante recurrentes en las filmaciones revisadas en nuestro corpus.

b) Montaje blando y pantallas divididas

El montaje que, por un lado, se instituyó como pulsión de la concepción moderna de las obras artísticas, las tecnologías sistemáticas y los modelos de producción reiterados, también expandió las posibilidades de crítica y de representación. Didi-Huberman, al pensar en los modos de construcción del realizador Harun Farocki, cuestiona el instante en el que se comienzan a intervenir las imágenes de los registros. Para Didi-Huberman, el realizador observa que el momento crucial de la edición de dichas imágenes debía impulsar —con el resquebrajamiento de los modos canónicos audiovisuales de representación— una necesidad de sublevación crítica.

Al hablar acerca de una imagen centrada en el dolor y, específicamente, en el registro de un acto de violencia perpetrado a un compañero de activismo político de Farocki, Didi-Huberman observa en la imagen del compañero perseguido, caído preso y muerto, que una sola imagen de violencia conducida e intervenida podía contener tanto el “tiempo resistido”,

como el “tiempo sufrido” por el cuerpo⁴³⁰ violentado. Para Didi-Huberman, Farocki era capaz de plasmar y construir, desde el registro, las imágenes irrepresentables, las imposibilidades, las paradojas irreconciliables e irresolubles del sufrimiento y la violencia perpetradas a los cuerpos; se trata, pues, de lo que Didi-Huberman sugiere como la contención de una “aporía para el pensamiento de la imagen”.⁴³¹

Es relevante considerar cómo, para Didi-Huberman, las imágenes intervenidas de Farocki están sostenidas entre la acción y la manipulación, entre la participación de los sujetos o del sujeto protagonista del registro, como sujeto performer y como recipiente o contenedor de un sufrimiento compartido. Didi-Huberman distingue esto como una “relativización experimental” al interior del discurso, generada a partir de la labor de montaje.

De esta teorización arrojada por Didi-Huberman, derivamos que este tipo de montaje se coloca como herida interrelacional que, desde el fragmento, el corte, la intersección o el encuentro de imágenes de orígenes múltiples, complejiza las representaciones de las experiencias. Una vez más, en estas aperturas que el montaje genera, reparamos en que la crítica está orientada por el montaje dialéctico y autorreferencial, accionado desde los lugares de “reconocimiento”.

Didi-Huberman, en seguimiento a la inflexión de Benjamin sobre la violencia, extiende el precepto que indica que toda crítica de la violencia implica una descripción de la

⁴³⁰ Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, trad. Julia Giser (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013), 16.

⁴³¹ Didi-Huberman, a partir de las intervenciones emprendidas por Farocki, destaca la posibilidad y confianza, depositada en el montaje, de recuperar las imágenes, de ser “arrancadas” y encaminadas por el pensamiento crítico, “una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas. Las imágenes, no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo. Desde este punto de vista, Harun Farocki construye otras imágenes que, al contrarrestar las imágenes enemigas, pasan a estar destinadas a transformarse en parte del bien común”. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, 28.

misma, y continúa, “un desmantelamiento de las relaciones de sus artefactos”.⁴³² Coincidentemente, hemos contemplado que la idea de desmontaje de los preceptos y el reemplazo de los caracteres que constituyen el montaje, a través de la intervención de los registros, son sustanciales de la teoría fílmica feminista, además de ser una derivación de múltiples rompimientos genéricos de los cines latinoamericanos desde los años 60. En esta disposición de desmantelamiento y reconstrucción de los discursos, advertimos que se edifica un montaje de redirección de las imágenes con el manejo de una memoria simultánea hacia un terreno de autoproclamas, denuncia e incomodidad receptiva.

Denunciar: elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo. Protestar. Separar, voltear las cosas que parecen caer de suyo. Pero también establecer, en un nivel, una relación entre cosas que, en otro nivel, parecen completamente antagónicas. Esto es, entonces, un acto de montaje: de un lado, la prisión norteamericana y el campo de concentración alemán; del otro, la prisión para los peligrosos y el campo de golf para los inofensivos. Pero lo que Farocki nos muestra es que el campo de concentración —y más importante aún, la historia colonial y, por supuesto, la cuestión de la esclavitud— no está en modo alguno ausente de la memoria de *esta* prisión, aun cuando sea *este* campo de golf el que en realidad está ubicado a su lado.⁴³³

Por otro lado, cuando hablamos del lugar sintético y fundacional discursivo del montaje en las obras audiovisuales y sobre las inclinaciones acrílicas de los montajes

⁴³² Los montajes de Harun Farocki tienen que ver, antes que todo y principalmente, con lo que Walter Benjamin llamó el “inconsciente óptico” y, a causa de ello, se presentan a nuestra mirada como una verdadera *crítica de la violencia* a través de las “imágenes del mundo”, asumiendo que la violencia a menudo comienza con la implementación de artefactos aparentemente “neutrales” e “inocentes”, Didi-Huberman en Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, 34.

⁴³³ Didi-Huberman en Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, 33–34.

orgánicos, en los cuales el plano-contraplano y la continuidad sincrónica de la narrativa adoptan un valor predominante para la preservación de las historias ilusorias y la reproducción de las miradas dominantes, derivamos en que esta metodología de los montajes cóncavos se apoya en la diacronía y en el choque de las emociones.⁴³⁴

Farocki sostenía que las ideologías burguesas intentaban nulificar las ideas y, por consiguiente, las ideas se edificaban en la intervención⁴³⁵, es decir, en el montaje. El manejo de la simultaneidad de los tiempos y el empleo de significados asincrónicos en la implicación discursiva son rasgos muy característicos de las realizaciones de Farocki, quien ya había observado, en esta particularidad de las pantallas divididas, la potencialidad semántica de reconstrucción crítica⁴³⁶ detallada en el videoarte y en las producciones experimentales mencionadas a lo largo de nuestro análisis.

Para Farocki, el funcionamiento de un tipo de montaje blando que colisiona la “retórica” posible e impulsa el dinamismo de la mirada, a partir tan solo de la fragmentación de la pantalla en dos, fue motivado por el montaje de los canales en video. El realizador destaca la importancia de la relación entre la transformación de las formas de los constructos para participar en otros contenidos discursivos de dominancia y vigilancia.

⁴³⁴ Farocki, transgresor del carácter organizativo de un montaje sincrónico, refiere a Godard, para quien el montaje “del plano-contraplano”, es decir, de la coherencia narrativa ilusoria, plasmaba una acción fascista a través de esta figura de estabilización y conducción visual. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, 89.

⁴³⁵ “El montaje se reconoce como montaje, pero el corte intenta pasar desapercibido como tal. Al montaje le pertenece la idea...pero la ideología de la evidencia burguesa sostiene “nada de ideas”. Si impera la ley del valor no es necesario intervenir en la historia”. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, 96.

⁴³⁶ “En el montaje de un video se ven dos: la imagen editada y la previsualización de la siguiente. En 1975, cuando Godard hizo Número dos, una película filmada en 35 mm donde se muestran (casi siempre) dos monitores de video, tuve la certeza de que se estaba poniendo en escena la nueva experiencia en la isla de edición de video, la comparación de dos imágenes. ¿Qué comparten estas dos imágenes? ¿Qué puede tener en común una imagen con otra?”. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, 115.



Gabriela Golder, *En memoria de los pájaros* (Argentina, Video. Coproducción CICV, 2000), 17 min.

En continuidad con esta sustancialidad y maleabilidad del montaje, y desde las producciones revisadas en este análisis, derivamos que los montajes cóncavos, además de conformar una tecnología de problematización de los dualismos, también son procesuales, asincrónicos y sostenidos, en los que se sigue una contralógica en fluctuación con puntos abyectos. Dichos montajes plantean una posibilidad del montaje blando⁴³⁷, en el que Farocki encuentra el acto de resemantizar y representar las historias en un acto de confrontación, encuentro y choque.

Las pantallas divididas o las pantallas-espejo, como observamos en las obras de Golder, Varela, Cuevas, Ochoa y Weiss, explayan, confrontan y reunifican, en sus narrativas

⁴³⁷ La descripción del montaje blando subyace en encontrar la flexibilidad de las imágenes al tiempo que se propicia una retórica no unívoca, sino una combinación que conduzca a la producción de pensamiento, “En ese trabajo, que se compone principalmente de imágenes grabadas en las cárceles para vigilar el comportamiento se podía introducir un título en uno de los canales mientras en el otro seguía transcurriendo la imagen, de modo que el espectador tuviera la opción de elegir con qué canal relacionaba el título o si lo relacionaba con los dos. También podíamos interrumpir con un título el flujo de imágenes en los dos canales o mostrar en ambos la misma imagen. Si bien yo tenía la impresión de que se podía hacer con un solo canal todo lo que se podía hacer con dos, sin dudas así era más fácil lograr un montaje blando. Más ensayo, menos afirmación. Evitar la univocidad de sentido sin perjuicio de la claridad. ¿Una nueva retórica precisa siempre una sintaxis propia?”. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, 116.

y en el entramado de los signos, historias de conflicto y control que se declaran en los cuerpos presentes. Sus obras exponen la reconstrucción de historias personales que son, al mismo tiempo, públicas, no resueltas, inconclusas, y que arrastran o persiguen interrogaciones desde el lugar cóncavo de enunciación. El lugar cóncavo de las pantallas divididas que es autorreferencial revira en sí mismo para proyectar el interior despedazado de los participantes de la trama.

c) Imágenes de la posmemoria

Planteamos la idea de que los modos de pantallas divididas o pantallas-espejo se utilizan, además, como otra lectura de concavidad para plasmar los movimientos de la posmemoria. Mónica Szurmuk retoma la línea de investigación de Marianne Hirsch, y su idea de “perdurabilidad del trauma” de forma intergeneracional, como historias del trauma que traspasan los tiempos y transfieren el peso de la violencia a generaciones subsiguientes. La violencia se sitúa, por lo tanto, en el encadenamiento de los hechos del presente, siendo su confrontamiento y recuerdo los que inducen la perspectiva de las experiencias actuales y futuras.⁴³⁸

Los rasgos de diáspora y el interrogatorio y confrontación de la violencia se encuentran, bajo esta elucubración del montaje, en el uso de la disparidad de ritmos y tiempos narrativos. La concavidad maneja dos espacios y dos tiempos de los preceptos y las formas: el adentro y el afuera, y el pasado y el presente; mismos que se entretajan, entrecruzan y confrontan. Además, el montaje cóncavo enfrenta la reunificación y, al mismo

⁴³⁸ Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora, 2009), 224.

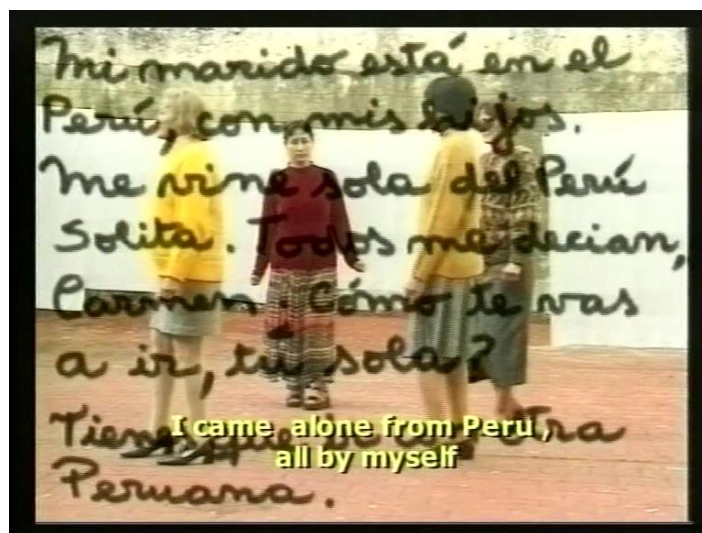
tiempo, la separación de las experiencias irresolubles e irreconciliables ejercidas por las violencias. Dicho potencial es empleado como una estrategia crítica de recuperación de las historias identitarias. En este empleo de simultaneidades y continuidades, distinguimos el montaje cóncavo como una acción y un ejercicio de posmemoria.

Los montajes cóncavos abren camino entre la posmemoria y la autobiografía, además trastocan las prácticas de representación en ejercicios de reconstrucción analítica similares a las “perspectivas en conflicto” distinguidas por Hito Steyerl. De igual manera, estos montajes movilizan el “desmontaje retórico-discursivo de las ideologías culturales del poder”, señalado así por Nelly Richard en torno a la producción artística de la Escena de Avanzada chilena. Al mismo tiempo, estos montajes se encuentran alineados con las llamadas “antiestructuras”, definidas de esta manera por Ileana Diéguez al revisar las estéticas liminales en las cuales se “desautomatizan los discursos y las representaciones políticas”.⁴³⁹

Vemos, entonces, que los montajes cóncavos funcionan como modos de edificación que problematizan las condiciones de vida precarias y las vidas que se movilizan en las fronteras culturales. Por ello encontramos que en la ambivalencia de los signos opera la resistencia y queda expuesto lo transliminal, al rozar los linderos de los tiempos y las lecturas frente a las violencias. Podemos notar que para Ileana Diéguez deconstruir y “hacer el desmontaje” del texto equivale a concebir una “problematización razonada”, a la que denomina una poética en contexto.

⁴³⁹ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política* (Buenos Aires: Atuel, 2007), 183.

En la ejecución de los montajes cóncavos también reparamos el acto de fundar poéticas de la memoria al contraponer y reencontrar los signos extraviados, ocultos o contenidos de las historias de violencia en imaginarios íntimos e inmediaciones de la carne. La concavidad busca la yuxtaposición de imágenes personales con salidas y derivaciones de historias de sujeción, y le otorga a los planos el irreductible acompañamiento de las miradas situadas.



Gabriela Golder, *Heroica* (Argentina, 1999), 10 min.

En el filme *Heroica*, de Gabriela Golder, apreciamos con claridad la situación de choque entre un micro y un macro sistema de dominación en disonancia con el arrebato y unicidad de los cuerpos, así como el llamado interior a través de la escritura superpuesta en la imagen y el manejo inequívoco del performance. En resumen, el montaje cóncavo exige dislocar desde el cuerpo y dislocar y arrebatar las historias de un lugar narrativo unidimensional.

d) Manejo paralelo de espacios privados-públicos

La marginalidad es un no-lugar que designa una condición liminal de la multiplicidad de sujetos subalternos. Alude a aquella significación que opera desde las entramas de las instituciones culturales modernas a partir de una deslocalización constante que burla las categorías del adentro y el afuera.⁴⁴⁰

El montaje cóncavo como lugar de la posmemoria contempla la acción de narrar desde una perspectiva geopolítica para disponer de un montaje que se movilice entre fronteras de enunciación. Esto se proyecta para hacer frente a las violencias reincidentes en los territorios latinoamericanos y los colonialismos que se reavivan y se actualizan en acciones concretas de los microespacios y en acciones suscitadas desde el ejercicio del poder. Es por ello que la importancia de generar “antimonumentos” audiovisuales a partir de la construcción móvil de la audiovisualidad y la intervención crítica a los registros es sustancial para develar los valores completos e incompletos de los signos.

⁴⁴⁰ Christian León, *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana* (Quito: Ediciones Abya-Yala, Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2005), 12.



Nadia Granados, *La Fulminante, Paz, paz, paz, paz...*, (Bogotá, Colombia)

Dichas acciones yuxtapuestas se apoyan en el rasgo multifocal y de reiteración procesual de las historias. Los contrapuntos o utilización simultánea de ritmos, así como los lenguajes o signos audiovisuales paradójicos o de choque permiten acceder a los centros del conflicto de la memoria. Los recuerdos se manifiestan con un adentro y un afuera que requieren ser demostrados en su paralelismo.

¿Qué recordar: totalidad o fragmentos; monumento épico o ruinas alegóricas; construcciones ideológicas o quiebres utópicos? ¿Cómo recordar: recurriendo a qué motivos conceptuales, a qué figuras expresivas, para tramar cuáles relaciones entre descomposición y recomposición del sentido? ¿Para qué recordar: para ingresar la

memoria del pasado a las rutinas de comprensión oficiales o bien, al contrario, para abrir huecos y perforaciones que rompan los calces normalizadores del presente?⁴⁴¹

e) Problematización del fragmento

En el espacio cóncavo notamos que se da parte de la imperfección de lo impuro, lo desprovisto de permanencia e inmanencia. En dichos montajes la reconstrucción de las historias son el recuento y la exposición de una exigencia que se observa en actos de desaparición y memoria. Como proceso de desaparición y aparición desde la ambivalencia del cuerpo fragmentado, frente a la unicidad y materialidad del cuerpo del performance, se desnuda la permanencia dentro de la exigencia y la denuncia de los participantes de las acciones.

En los montajes cóncavos distinguimos que el fragmento se problematiza como elemento de la construcción, mientras se remarcan sus propios límites para acentuar las partes y transversales de los elementos y las nociones que los constituyen, sobre la idea de ensamblar situaciones e historias en permanente choque. Estos rasgos los encontramos en las obras de Kika Nicolela, Nadia Granados, Lucrecia Martel o Sharon Toribio, los cuales aparecen como realizaciones elevadas de un zurcido de trozos de arrebatos, impulsos y formas contrarias.

La fragmentación se nutre de la impermanencia, de aquí que pensemos que estas producciones realizadas en los bordes y en los lugares de imposibilidad e impotencia se abran y se sostengan en la transformación. Por lo tanto, desde el montaje de la concavidad

⁴⁴¹ Nelly Richard, "La crítica de la memoria", *Cuadernos de Literatura*, Revista de Crítica Cultural Bogotá 8 (J 5): 8, (Enero--Junio de 2002), 193.

—el papel de registro de evidencias, aunado al revés tecnológico y el vuelco personal que proporciona el cuerpo—, se expanden las posibilidades de autonombraarse en los espacios públicos mediante las necesidades y urgencias determinantes. Es decir, hablamos de un montaje que se enarbola como arma flexible para retransmitir los conflictos desde lugares de emotividad.

En el montaje cóncavo el fragmento tiene una consonancia significativa comparable con la potencialidad del gesto, en reciprocidad y unión con un cuerpo que lo genera y que le confiere sentido. El cuerpo libera el gesto sin desprenderse y, de esta manera, se conserva una correspondencia emotiva y afectiva de los signos. Por otra parte, así como ocurre con el gesto, el fragmento de la concavidad también está problematizado y se presenta en una corriente de intersecciones personales y políticas, posiblemente a semejanza de las “gestografías”, descritas así por Nela Ochoa.

El fragmento de este tipo de montajes mantiene una cercanía y proximidad con la oralidad, la literatura oral generada por mujeres. El despedazamiento preserva la inmediatez, estrechez y fluidez constitutiva de una oralidad que, al estar representada visualmente e intervenida por el montaje, se transforma en un ejercicio de escritura. Ocurre, entonces, el descubrimiento de un “patrón secreto”, constitutivo de confrontaciones permanentes entre pasado con el presente, tal como mencionara Silvia Rivera Cusicanqui en los estudios que repasamos.

f) Pulsión autobiográfica

En el ejercicio de montaje, y desde la concavidad misma, creemos imprescindible movilizar el lugar de la mirada y el lugar de las narrativas, es decir, transmutar y evidenciar

las distancias y las perspectivas aferradas y esencialistas que participan en la reproducción de miradas privilegiadas y de dominación. Derivamos que tales movilizaciones tienen que ver directamente con: 1) el giro cognitivo del cuerpo, su problematización e incorporación como objeto de indagación en los estudios culturales y artísticos; 2) el giro performativo distinguido en diversas prácticas culturales; 3) la perspectiva situada y la fuerza del desmontaje propuestas en las teorías fílmicas feministas y en el centro de las realizaciones audiovisuales.



Tzutzumatzin Soto Cortés, *El color de la sangre* (México, 1985), 7 min 06 s.

Localizamos que los feminismos y sus nociones de rotación visual para resituar el cuerpo diverso, dismantelar el “ojo mecánico” omnipresente y la retransmisión del peso de la “carnalidad” y corporalidad en la visión son medulares en la propuesta de concavidad. En esta dirección, desentramamos —como otra forma fundamental de nuestra revisión de estos modos de los constructos— el carácter autobiográfico en el foco de estas producciones, mismo que determina el sentido del videoarte y el performance en muchos de los casos.

En los filmes de Pilar Rodríguez Aranda, Tzutzumatzin Soto, Martha Rodríguez, Jorge Silva, Leticia Parente, María Luisa Bemberg, Juan Loyola, Nela Ochoa, Luna Marán y Beth Moisés, la autobiografía es un recurso representativo que emplean las realizadoras para atravesar los discursos de las violencias latinoamericanas desde sus propios cuerpos y experiencias. Además, para los realizadores de nuestra revisión, montar es, sin duda, “poner el cuerpo” y tocar sus historias. Cada corte y cada fragmento de sus constructos contiene la fuerza potencial y exponencial de separación y de reunificación emanada y desbordada de los cuerpos.

Desde nuestra mirada feminista, pudimos relacionar el montaje con la oralidad y el acto de escribir y bordar. En esta imagen, los montajes cóncavos, tratados a manera de bordados, no solo intentan construir o retratar personajes fuera de los estereotipos ni de “desestetizar” los cuerpos con y desde la narrativa, sino que se enfocan, sobre todo, en tramar y narrar desde los cuerpos “otros”, las miradas “otras”, el peso y la vulnerabilidad de los cuerpos y, principalmente, en la búsqueda de otras formas de autorreconocimiento personal en el colectivo.

Asimismo, tales montajes arrojan otras perspectivas discursivas basados en la incomodidad, la desestabilización y la intervención en los espacios “reales”, que encuentran una disposición enunciativa en la calidad performativa para edificar otros conocimientos en torno al cine y el videoarte desde las diferencias, las injusticias y las desigualdades sociales.

g) Concavidad y recepción

La recepción del tipo de realizaciones que hemos abordado en este estudio se encuentra sitiada entre las paradojas que arroja el capitalismo global. Hemos visto que estas prácticas

tienen cada vez más facilidades para su ejecución y manejo, gracias a la reducción de costos y a la multiplicación de los dispositivos de registro. También son realizaciones propensas a una mayor retransmisión y reproducción a través de las plataformas masivas de redes, no obstante, encuentran con mucha dificultad los circuitos de su exhibición. Para Michael Chanan esta es una de las paradojas y síntomas que el capitalismo ha logrado generar con la libertad que irradia la multiplicación infinita de dispositivos.

Usando proyectores portátiles de 16 mm los costes de distribución y exhibición fueron lo suficientemente bajos como para que el cine se expandiera más allá del cine, descubriendo formas alternativas de difusión donde el documental encuentra un mayor espacio de recepción.⁴⁴²

Evidentemente, estos filmes encuentran más espacios de exhibición en cada una de las pantallas de los ordenadores personales y teléfonos, por ejemplo, no obstante, aún se presentan de forma limitada, dirigida y se encuentran, contradictoriamente, fragmentados en sí mismos en correspondencia a la segregación que el espejismo de la gran accesibilidad contiene, la casi nula promoción de las producciones, la falta de inclusión de las mismas en los discursos hegemónicos y la limitada participación de las obras en otros procesos culturales. La recepción de este tipo de realizaciones se presenta más como un fenómeno de disipación entre filtraciones y detonaciones aisladas hacia lo que Chanan nombró las “nuevas comunidades virtuales”, esto como expansión y reflejo tanto de los lugares entre los que se desplazan las realizaciones, y en una mayor escala, de los movimientos de los grupos segregados.

⁴⁴² Michael Chanan, “El Documental y la Esfera Pública en América Latina. Notas sobre la Situación del Documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio)”, *Secuencias. Revista de Historia de Cine* 18 (2003): 27.

Para estas producciones la apropiación y el reemplazo de las formas y articulación de los montajes también ha contado con el imperante reconocimiento de las herramientas tecnológicas y de reproducción en red para entender el fenómeno mismo de la dispersión, fragmentación y multiplicación informativa contemporáneas. Chanan reconoce, por tanto, con el caso argentino, que estas realizaciones aplican y asimilan las tecnologías al tiempo que son su reverso, “el nuevo movimiento documental en Argentina representa el otro lado del fenómeno de la informatización de la cultura en el proceso de la globalización la aplicación de la nueva tecnología en el nivel local”.⁴⁴³ La producción de estas formas de contraescritura audiovisual ha implicado, por tanto, el generar los propios espacios de difusión, plataformas de interacción y pedagogías de inclusión.

Esperamos que con esta investigación queden abiertas las líneas de investigación hacia una revisión más amplia de los montajes y constructos audiovisuales explorados desde los feminismos, con la intención de sumar herramientas para pensar las nuevas formas de abordar las expresiones del cine, el videoarte y sus entrecruces con el cuerpo y para mirar, de forma contextualizada, más allá de las hibridaciones de los lenguajes y los medios, traspasando el texto filmico hacia la acción, tal como Juhasz puntualizara:

Las videastas y espectadoras feministas ven los cuerpos de las mujeres, no para aprender la verdad acerca del “género”, la identidad o la realidad –sino porque lo hacen para conocer de qué manera nuestros cuerpos hacen nuestras “vivencias” y de qué manera nosotras mismas podemos hacer que sean cuerpos y vivencias diferentes.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Chanan, “El Documental y la Esfera Pública”, 31.

⁴⁴⁴ Juhasz, *Nuestros autocuerpos*, 57.

Dichos entrecruces y traspases recuentan las necesidades inmediatas de las emergencias de las articulaciones cóncavas, es decir, las prácticas envolventes y situadas, que pretenden ubicar y mostrar las imbricaciones de los conflictos, retransmitir las problemáticas desde los propios cuerpos, generar identificación del trauma y de las violencias sistemáticas de los múltiples territorios en las generaciones futuras, producir autorreconocimiento en los espacios aislados y acrecentar las pedagogías activistas del cine desde la concepción del montaje como disturbio.

Queremos acentuar que en dichas formas audiovisuales cóncavas hay un conflicto no solucionado, un encuentro entre los tiempos y espacios y los tipos de violencia y control, además de un cuerpo presencial que busca conservar y preservar sus afectos y entereza y mostrar, de igual manera, sus particularidades, entrecruces y su dimensión política, social y cultural. El medio de registro y los modos de articulación, las maneras de aprehender al montaje, se tornan en el puente ineludible entre espacios tan diversos, el video se presenta como contraparte del aislamiento social en territorios de violencia y conflicto y tal como Chanan⁴⁴⁵ acentuara, el video se despliega como un nuevo modo de agencia.

Y así como se han buscado “reescribir” las narrativas, repensar las imágenes, dismantelar los constructos para contar y articular las historias de “las pequeñas voces” y se han escudriñado las maneras de hacer resonar los propios ritmos, este tipo de trabajos autogestivos también han estado removiendo y diluyendo las limítrofes para generar sus propios espacios de recepción en la transferencia, intercambio y comunión artística. El hecho

⁴⁴⁵ El medio del video deja de ser un divertimento para aficionados “The social media become a bridge between different spaces: local, national, regional, global”. En Michael Chanan, “Video, Activism, and the Art of Small Media”, University of Roehampton, *Transnational Cinemas 2*, volume 2 (2011): 5.

mismo autogestivo y participativo de la población o del grupo involucrado en las problemáticas enfocadas en cada realización, ha sido un modo inicial de la recepción activa.

En conclusión, la noción de montajes cóncavos que ubicamos y desarrollamos se presenta como un modo de escritura íntimo que es posible junto a los otros. Se trata de un espacio de resistencia para ser compartido, identificado y empleado en las luchas cotidianas, con una cámara en mano y el impulso de la intervención, la apropiación, la denuncia y la recuperación de nuestros territorios corporales, políticos y geográficos.

Referencias Bibliográficas

Aizpuru, Margarita. "El cuerpo sometido: belleza y violencia". Consultado en julio 26, 2014.
http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2972.

Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando, comps. *Performance y arte-acción en América Latina*. México, D.F.: CITRU, EX TERESA, Ediciones Sin Nombre, 2005.

_____. "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina". Araujo, Kathya y Prieto, Mercedes, eds. *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO, 2008. Consultado en Marzo 28, 2012.
<http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40750.pdf>.

_____. *Performance, Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2014.

Alcoff, Linda. "Feminismo cultural versus postestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista." *Feminaria 2*, no. 4, Buenos Aires (Noviembre 1989). Consultado en Febrero 15, 2013.
<http://res-publica.com.ar/Feminaria/>.

Alonso, Rodrigo. "Hacia una genealogía del videoarte argentino". En Baigorri, Laura, ed. *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria no.10, AECID, 2008. Consultado en Abril 9, 2012. <http://videoarde.net/pdf/alonso.pdf>.

_____. "Hazañas y peripecias del video arte en Argentina." *Cuadernos de Cine Argentino*. Cuaderno 3: Innovaciones Estéticas y Narrativas en los Textos Audiovisuales, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2005). Consultado en Septiembre 7, 2013. <http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php>.

Althusser, Louis. "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado. Acerca de la reproducción de los valores de producción." En *Ideología, Un mapa de la Cuestión*. Compilado por Slavoj Žižek. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Amado, Ana. "Cuerpos intransitivos. Los debates feministas sobre la identidad". Compilado por Cándida Martínez López. *Feminismo, ciencia y transformación social*. Granada: Universidad de Granada, 1995.

_____. "El testimonio, voces íntimas de la memoria social". VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado. Buenos Aires: CAIA, Departamento de Artes Universidad de Buenos Aires, 1995.

_____. "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia". Exposición, I Jornada "Historia. Género y Política en los 70s", Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Museo Roca, 15-16 de noviembre de 2004. Consultado en Noviembre 9, 2014. http://documusac.es/wp-content/uploads/2010/10/Las-nuevas-generaciones-y-el-documental_AnaAmado.pdf.

_____. "Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria". *Revista Iberoamericana* Vol. LXIX, n° 202 (Enero--Marzo 2003): 137--153. Consultado en Noviembre 9, 2014. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5690/5837>.

Antivilo, Julia. "Arte feminista latinoamericano, Rupturas de un arte político en la producción visual." Tesis doctoral., Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado, 2013.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

_____. "La prieta". Cherríe Moraga y Ana Castillo eds. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Traducido por Ana Castillo y Norma Alarcón. San Francisco: Ism Press, 1998, 165.

_____. "Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas". Cherríe Moraga y Ana Castillo eds. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Traducido por Ana Castillo y Norma Alarcón. San Francisco: Ism Press, 1998, 222.

Archila Neira, Mauricio. "Colombia en el cambio de siglo: actores sociales, guerra y política." *Nueva Sociedad*, no.182 (Noviembre--diciembre 2002).

Armengol, Andrés, Jaques Pi, Jèssica y Vilar, Laura. “El cuerpo, ese extraño enigma (u)tópico.” *Nómade, Arte y pensamiento* 3 (Agosto 2013). Consultado en Enero 26, 2014. <http://www.espacionomade.com/es/numero/cuerpo-y-memoria/expo/el-cuerpo-ese-extrano-enigma-utopico/>.

Artaud, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza editorial, 1992.

Aumont et al. *Estética del cine Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1996.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina De Champourcin. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000, 177.

Badiou, Alain. “La danza como metáfora del pensamiento”. Traducción de Sandra Strikovsky. *FRACTAL*, no. 50 (Julio--Septiembre 2008). Consultado en Septiembre 22, 2013. <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>.

Baigorri, Laura, ed. *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria no. 10, AECID, 2008. Consultado en Abril 7, 2012. <http://videoarde.net/video-en-latinoamerica/>.

Balázs, Béla. “El montaje.” En *Textos y Manifiestos del Cine, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Editado por Joaquim Romanguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet. Madrid: Cátedra, 2007.

Bajtín, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

- Barry, Judith y Flitterman-Lewis, Sandy. "Textual Strategies". En Patricia Erens ed. *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana: Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida, Nota sobre fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2009.
- Bartra, Eli. "Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara." *Debate Feminista* 19, vol. 37 (Abril 2008). Consultado en Septiembre 24, 2014. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/genero133.pdf>.
- Bedregal, Ximena. "Entrevista con Carmen Castillo: La dictadura, gran máquina del olvido, convirtió a Chile en país de la amnesia general". Septiembre 13, 1995. Consultado en Febrero 15, 2015. <http://www.jornada.unam.mx/1999/04/05/carmen-castillo.htm>.
- Benet, Vicente J. *La cultura del cine, Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, Comunicación 152, Cine, 2004.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedemann. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- Belausteguigoitia Rius, Marisa. "Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa". *Estudios Feministas Florianópolis* 17(3): 312, (Setembro--dezembro 2009). Consultado en Marzo 7, 2014. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2009000300008&script=sci_abstract&tlng=es
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 1997, 78.

- Birri, Fernando. "Cine y subdesarrollo" (1962). 21. En *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Volumen I, Centro y Sudamérica. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988.
- Blanco, Jessie. "Al debate feminismo revolucionario y socialismo. En el marco de la construcción del socialismo del siglo XXI (Venezuela)." *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 13, no. 2 (Agosto 2007). Consultado en Julio 24, 2014. http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1315-64112007000200006&script=sci_arttext.
- Blocker, Jane. "Tierra." En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Compilación de Cordero Reiman, Karen y Sáenz Inda. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, CONACULTA, 2007.
- Bonasso Miguel. "El Palacio y la Calle." En Carras Rafaela. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Primera edición. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial Centro de Arte de Salamanca, 2002. Consultado en Enero 4, 2012. www.joseluisbrea.net.
- _____. "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia." *Acción Paralela* 5, Ensayo, Teoría y Crítica del Arte Contemporáneo. Consultado en Febrero 27, 2013. <http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm>.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península, 1987, 131.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.
- Calderón Sandoval, Orianna A. "Intervenciones feministas en el cine documental. Conocimientos situados y (auto)representaciones de género en películas de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara." Tesis doctoral., Universidad de Granada, 2013.
- Canavae, Doris Lamus. "Localización geohistórica de los feminismos latinoamericanos." *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana 8, n° 24 (2009): 95--109. Consultado en Abril 22, 2013. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682009000300006&lng=en&nrm=iso&tlng=en.
- Carras, Rafaela. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- Carrillo Franco, Blanca Estela; Zapata Martelo, Emma y Vázquez García, Verónica. "Violencia de género hacia mujeres del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra." *Política y Cultura*. No. 32 (Otoño 2009): 127--147. Consultado en Julio 2, 2014. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000200007.
- Catálogo de la exposición Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015*. México, D.F.: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Chaudhuri, Shohini, ed. *Feminist film theorists*, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. London: Taylor & Francis Group, 2006.

- Colaizzi, Giulia. ed. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995.
- _____. ed. *Feminismo y Teoría del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- _____. “El Acto cinematográfico: Género y texto fílmico.” *Lectora. Revista de dones i textualitat*. Valencia, Universitat de València 7, II-XIV (2001): 5--13.
- Cordero Reiman, Karen. “Mujeres nacidas de mujer: esculturas en tela de Miriam Medrez.”
En *Miriam Medrez. Zurciendo, Lo que los ojos no alcanzan a ver (Catálogo)*. Nuevo León: Consejo para la Cultura y las Artes, 2012.
- _____. coord. “Cuerpo aludido, El: anatomías y construcciones, Mexico, siglos XVI-XX”. Museo Nacional de Arte, noviembre, 1998- mayo, 1999. México, D.F.: Patronato del Museo Nacional de Arte, CONACULTA-INBA. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.
- _____, y Sáenz, Inda comps. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, CONACULTA, 2007.
- Cossalter, Javier. “El testimonio en el cortometraje documental argentino de los años sesenta y setenta. Identidades marginadas y nuevas voces.” *Revista Cine Documental* 10 (2014) Consultado en Septiembre 24, 2014.
<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-testimonio-en-el-cortometraje-documental-argentino-de-los-anos-sesenta-y-setenta-identidades-marginadas-y-nuevas-voces/>.
- Crispi, Patricia ed. *Tejiendo rebeldías, escritos feministas de Julieta Kirkwood, hilvanados por Patricia Crispi*. Santiago de Chile: CEM, La Morada, 1987.
- Cruz Sánchez, Hernández-Navarro, Vicente Aliaga et al., eds. *Cartografías del cuerpo, La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004, 60.
- Da Silva Catela, Ludmila. “Hijos de desaparecidos, hilos de memoria para el futuro.” *Sincronía*. Revista de Filosofía y Letras. Guadalajara (Primavera 1999). Consultado en Marzo 7, 2014.
<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/hijos.htm>.

Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc, eds. *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1997.

_____. “Me quiero morir.” En Debroise y Medina, eds. *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1997.

De Duve, Thierry. “The Glocal and the Singuniversal.” *Third Text* vol. 21, *Issue 6* (November 2007): 681--688. Consultado en Septiembre 7, 2012. DOI: 10.1080/09528820701761095.

De Gracia, Silvio. “Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia”, 2007. Consultado en Febrero 4, 2015.

<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Argoff. Barcelona: Paidós, 1985.

_____. *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983.

_____. y Guattari F. *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2002.

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*. Traducción de Silvia Iglesias Recuerdo. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1984.

_____, y Heath, Stephen. *The Cinematic Apparatus*. Londres: Mc Millan, 1980.

_____. “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista.” *Debate Feminista* 3, vol. 5 (Marzo 1992): 255--281.

- De Naverán, Isabel y Écija, Amparo. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial, 2013.
- Derrida, Jaques. *De la Gramatología*. Traducción Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI editores, 1986.
- _____. “Firma, acontecimiento, contexto.” Traducción de C. González Marín. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa, Montreal, 1971.
- _____. *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1994, 347--372.
- Despentes, Virginie. *La teoría King-Kong*. Traducción de Beatriz Preciado. Barcelona: Melusina, 2007.
- Di Liscia, María Herminia Beatriz. “Memorias de mujeres: Un trabajo de empoderamiento.” *Polít. cult.* 28 (2007): 43--69. Consultado en Febrero 25, 2015.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422007000200003.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, 47.
- _____. *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere*. Traducción de Tania Arias y Rafael Jackson. Madrid: Cátedra, 2007.
- _____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.
- Diestro-Dópido, Mar, trad. *Lo personal es político: feminismo y documental*. 1era edición. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, INAAC: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, Colección Punto de Vista, Número 6, 2011.

Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. “Des/tejiendo escenas. Desmontajes: proceso de investigación y creación.” *Tempo Festival*, Festival de Artes Cênicas Do Rio de Janeiro (2010). Consultado en Septiembre 7, 2014. <http://tempofestival.com.br/simultaneo/desmontando-escenas/>.

Diz, María Luisa. “Teatro x la Identidad: A propósito de la duda y El piquete. Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y lo político.” *Telón de Fondo* Revista de Teoría y Crítica Teatral, Buenos Aires, no. 12 (Diciembre 2010): 1--14.

Doane, Mary Ann. “Film and the Mascarade: Theorising the Female Spectator.” *Screen* 23 (1982): 74--87.

_____. *The emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2002.

_____. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Echeverría Andrade, Bolívar. *Antología. Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011.

Eder, Rita. “El cuerpo y el espejo: ansiedades en la autopresentación”. Museo de Mujeres Mexicanas. En Puntos Ciegos/ Blind Spots, SITAC VIII (memorias del Simposio internacional de Teoría sobre arte contemporáneo), Patronato de Arte Contemporáneo A. C. (PAC), 2011, 52--64. Consultado en Noviembre 22, 2014. <http://www.museodemujeres.com/en/library/24-el-cuerpo-y-el-espejo-ansiedades-en-la-autopresentacion>.

“Entrevista con Cine-Mujer.” *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, no. 21. Bogotá: Cinemateca Distrital, FOCINE (1987). Consultado en Junio 22, 2014.

<http://docplayer.es/20042795-E-mujer-maria-el-vira-talero-clara-rla-cos-y-sara-bright-en-la-cimaro-durante-la-filmacion-y-5-j-i-ai-ia-q-je-hace-981.html>.

Eisenstein, Sergei M. *El sentido del cine*. Traducción Norah Lacoste. México, D.F.: Siglo XXI editores, 1990.

_____. “El montaje de atracciones.” En *Textos y Manifiestos del Cine, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Editado por Romanguera I Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Madrid: Cátedra, 2007.

Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

Espinosa Miñoso, Yuderkys, Gómez Correal, Diana y Ochoa Muñoz, Karina eds. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Cauca, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

Expósito, Marcelo, “Todo mi cuerpo recuerda: desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionario.” *Academia.edu*. Consultado en Marzo 13, 2014.

https://www.academia.edu/6849688/Todo_mi_cuerpo_recuera_desorden_festivo_o_mutacion_subjetiva_y_devenir_revolucionario.

_____. “Imágenes de la resistencia global: nadie sabe lo que un cuerpo puede.” *Revista ojodepez* 3, no. 1, Madrid (2003). Consultado en enero 5, 2014.
<http://www.orianomada.net/>.

_____. “Diferencias y antagonismos, Protocolos para una historia política del arte en el Estado español.” *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, eipcp.net*. (Enero 2008). Consultado en Marzo 24, 2014.
<http://eipcp.net/transversal/0406/exposito/es>.

_____. “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”. *Eipcp/european institute for progressive cultural policies* (2006). Consultado en Febrero, 2013.
<http://www.eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>.

_____, Vindel Jaime y Vidal, Ana “Activismo Artístico (América Latina)”. *Academia.edu* 45. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Red Conceptualismos del Sur, Madrid, Museo Reina Sofía, 2012. Consultado en Septiembre 20, 2014. https://www.academia.edu/4608931/Activismo_art%C3%ADstico_Am%C3%A9rica_Latina.

Fajardo-Hill, Cecilia. “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo.” *ArtNexus* 85 - Arte en Colombia, no. 131. (Junio – Agosto 2012). Consultado en Febrero 7, 2015. https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24747&lan=es&x=1.

Farias, Agnaldo. “Revisando el cuerpo performance en Brasil.” *Dossier/Performance: Claves y Orígenes, Artecontexto*, no. 20 (2008).

Fariña Busto, María Jesús y Suárez Briones, Beatriz. “La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad” *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1, UNED, Pontevedra (1994): 321--331. Consultado en Julio 10, 2014. <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8641/CC081art26ocr.pdf?sequence=1>.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Traducción Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.

Federici, Silvia. *Revolución en punto cero, Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traducción de Scriptorium, Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz. Madrid: Traficantes de sueños, 2013.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

_____. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979.

Galindo, María. “Las mujeres indígenas vistas como ‘ganado.’”

Consultado en Noviembre 7, 2016.

https://www.mujiresscreando.org/pag/articulos/2005/art_mujeresganado.htm.

García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”, 1969. En *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. III, Centroamérica y el Caribe. México. D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988.

García Muriana, Carmen. “La (re)acción como leitmotiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad.” Tesis doctoral., Universidad Miguel Hernández, Facultad de Bellas Artes, Programa de Doctorado: Territorios Artísticos Contemporáneos, 2014.

García Riera, Emilio. “El cine independiente 1953-1982.” En *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. II. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988.

Gargallo, Francesca, coord. *Antología del pensamiento feminista nuestroamericano, Tomo I, Del anhelo a la emancipación*. Biblioteca Ayacucho, 2010, 57.

Consultado en Julio 5, 2013.

<http://seminariodefeminismonuestroamericano.blogspot.mx/2013/04/descarga-materiales-de-historia-de.html>.

_____. *Ideas feministas latinoamericanas*. México, D.F.: Universidad de la Ciudad de México, 2006. Consultado en Julio 10, 2013.

<http://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/ideas-feministas-latinoamericanas-2a-ed-aumentada-y-corregida-2006/>.

Giunta, Andrea. “Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975 – 1987”. *Artelogie*, no. 5 (Octubre 2013). Consultado en Enero 18, 2014.

<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>.

Gómez, Santiago Andrés. “Nos robaron la tierra, pero no nos van a robar el aire”. Entrevista a Marta Rodríguez (V). *Revista Kinetoscopio* vol. 7, no 40 (1996): 90–99. Consultado en Marzo 20, 2015.

<http://maderasalvaje.blogspot.mx/2013/04/entrevista-marta-rodriguez-v.html>.

Grosfoguel, Ramón. “Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial.” *Tabula Rasa* Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia, no. 9 (Julio—Diciembre 2008): 199-215. Consultado en Marzo, 2015.

<http://www.revistatabularasa.org/numero-9/10grosfoguel.pdf>.

Gumucio Alfonso. *Historia del cine boliviano*. México, D.F.: Filmoteca de la UNAM, 1983.

Halkin, Alexandra. “Fuera de la óptica Indígena: Zapatistas y Videístas Autónomos.” *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 7, Santiago (Junio 2006). Consultado en Julio 20, 2013.

http://www.rchav.cl/imagenes7/imprimir/halkin_eng.pdf.

Hall, Stuart. “¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite.” En *Estudios Postcoloniales*. Traducción de Marta Malo, Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2008.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres, La reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Valencia: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1991.

Hojas de Cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Centro y Sudamérica, Vol. I. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988.

_____, *Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. II. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988.

_____, *Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. III, Centroamérica y el Caribe. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988.

Hooks, Brah, Sandoval et al. *Otras inapropiables*. Traducción de María Serrano Giménez, Rocío Macho Ronco, Hugo Romero Fernández Sancho y Álvaro Salcedo Rufo. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer / Speculum de l'autre femme*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal, 2007.

_____. *Yo, tú, nosotras*. Traducción de Pepa Linares. Madrid: Cátedra, 1992.

Jameson, Fredric. *El giro cultural, Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

- Juhasz, Alexandra. "Nuestros autocuerpos, nosotras mismas." En *La representación de mujeres reales en video feminista*, 50. México, D.F.: Coreografía de Género y Sociocultura, UNAM, 1998.
- _____. "Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista." En *Lo personal es político: feminismo y documental*. Traducción de Mar Diestro-Dopido, 152. Navarra: INAAC; Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, 2011.
- _____. "No woman is an object. Realizing the feminist collaborative video." *Camera Obscura* 54, Duke University Press, vol. 18, no. 3.
- Johnston, Claire. "Women's cinema as Counter Cinema." En Johnston, Claire ed. *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1973, 24--31.
- Kaplan E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1998, 37.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Objetos de etnografía." En *Estudios avanzados de performance*, Taylor, Diana y Fuentes, Marcela, eds. Traducción de Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, 278.
- Krauss, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism." *October* vol. 1 (Spring 1976): 50--64.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión (Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline)*. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2006.
- _____. *Semiótica 1*. Traducción de Jose Martin Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.

- _____. *The Power of the Image, Essays on Representation and Sexuality*. Londres y Nueva York: Routledge y Kegan Paul, 1985.
- Kummels, Ingrid coord. *Espacios mediáticos: cultura y representación en México*. Berlín: Edition tranvía y Entre Espacios, Colegio Internacional de Graduados, 2012.
- Lachino, Hayde y Benhumea, Nayeli. *Videodanza. De la escena a la pantalla*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 47.
- Lamoni, Giulia. "(Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger." *Revue Artelogie*, no. 5 (2013). Consultado en Marzo 7, 2014. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article231>.
- Lesage, Julia. "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film." En Erens, Patricia ed. *Issues in feminist film Criticism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- _____. "La conciencia fragmentada de las mujeres en el vídeo autobiográfico experimental feminista/Women's Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Autobiographical Video". En Diestro-Dópido, Mar, trad. *Lo personal es político: feminismo y documental*. 1era edición. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, INAAC: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía., Colección Punto de Vista, Número 6, 2011.
- León, Christian. *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Ediciones Abya-Yala, Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2005, 12.
- _____. "Cultura visual, tecnología de la imagen y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de la visualidad desde América Latina", *Fundación Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo CEAC* (2012). Consultado en Septiembre 25, 2014. <http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornadas/christian-leon/leon>.

- Lipovetsky, Gilles. *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Listorti, Leandro y Trerotola, Diego comps. *Cine encontrado ¿Qué es y a dónde va el found footage?* Buenos Aires: BAFICI y Ministerio de Cultura, 2010.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo, comps. *El Siluetazo*. Primera Edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, 54.
- _____. “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”. *Aletheia* 1. Volumen 1, (Octubre 2010).
- _____. La Rocca, Malena y Debroise, Olivier. *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo. Experimentos teatrales de un paria / With provocations by Juan Carlos Uviedo. The Theatrical Experiments of a Pariah*. Primera edición. México, D.F.: MUAC, 2015.
- Lozano de la Pola, Rían. *Prácticas culturales anormales. Un ensayo alter-mundializador*. México, D.F.: Ediciones PUEG-UNAM, 2010.
- _____. “Crítica (de arte) y traducción (cultural).” *Revista digital Figuraciones, Teoría y Crítica del Arte*, no. 10, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (Septiembre 2012). Consultado en Febrero 13, 2014. <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=214&idn=10>.
- _____. “Cuerpos políticos y contra-representaciones.” *Investigaciones Fenomenológicas* vol. monográfico 2: Cuerpo y alteridad (2010). Consultado en Abril 8, 2014. http://www2.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen_Extra_2/24_Rian_Lozano.pdf.
- López Gil, Silvia. “Filosofía de la diferencia y Teoría feminista contemporáneas. ¿Cómo pensar la política hoy?” Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filosofía, 2013.

- López, Helena. "Emociones, afectividad, feminismo." En Sabido, Olga y García, Adriana eds. *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea*. México: UAM-A, 2014.
- Lugones, María. "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial." En Mignolo, Walter comp. *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2014.
- Machado, Arlindo. "El arte del vídeo en Brasil." En Baigorri, Laura ed. *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria n.10, AECID, 2008. Consultado en Abril 9, 2012. <http://videoarde.net/video-en-latinoamerica/>.
- Martínez de la Escalera, Ana María, coord. *Estrategias de resistencia*. México, D.F: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Medina, Cuauhtémoc. "Pánico recuperado." En Debrouse y Medina, eds. *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1997, 90.
- _____. "El video como existencia." En *Catálogo de la exposición Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015*. México, D.F.: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Merhi, Yucef. *El cuerpo como altar. Retrospectiva 1981-2006. The body is an altar. A Retrospective 1981-2006*. Catálogo razonado de la artista. Caracas: Hardcore Art Contemporary Space Miami, Sextante, Galería 39, Vario Impresión Digital, 2006.
- Metz, Christian. *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Mezzadra et al. "La condición postcolonial. Unas notas sobre la cualidad del tiempo histórico en el presente global." En *Estudios Postcoloniales*. Traducción de Marta Malo, Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2008.

- Millán, Márgara. *Derivas de un cine femenino*. México, D.F.: Ediciones del Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- _____. "Feminismo(s) y teorías del cine: de la deconstrucción a la politización de las diferencias." *Estudios de Comunicación y Política*, UAM-X, México (1998): 145--160.
- _____. "Mi Co-Ra-Zón. Pensando el video como tecnología de Género." Ponencia presentada en la Mesa Imagen y Género en el Coloquio de Los Estudios de Género, México, Programa Universitario de Estudios de Género, (Octubre 24, 1996).
- _____. "Alcances político ontológicos de los feminismos indígenas." En Millán coord. *Más allá del feminismo: caminos para andar*. -1^a ed.- México, D. F.: Red de Feminismos Descoloniales, 2014, 135.
- Minh-Ha, Trinh T. "Difference: 'A Special Third World Women Issue.'" En *Woman, Native, Other, Writing Postcoloniality and feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- _____. *When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics*. New York: Routledge, 1991.
- Minter, Sarah. "A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto." En *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Baigorri, Laura, ed. Madrid: Brumaria no. 10, AECID, Madrid, 2008, 5. Consultado en Abril 7, 2012. <http://videoarde.net/video-en-latinoamerica/>.
- Mirzoeff, Nicholas. "The Right to Look." *Critical Inquiry* vol. 37, no. 3. The University of Chicago Press (2011): 473--496. Consultado en Septiembre 6, 2013. http://www.jstor.org/stable/10.1086/659354?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio, Cine y lenguaje*. Traducción de Mar Linares García. Madrid: Akal, 1990.

_____. *Estética y psicología del cine*. Traducción de René Palacios Moré. Madrid: Siglo XXI Editores, 1986.

Molina Theissen, Ana Lucrecia. “La Desaparición Forzada de Personas en América Latina.” *KO'AGAR OÑE'ETA*, Serie VII, Derechos Humanos en América (1998), Consultado en Septiembre 12, 2014. <http://www.derechos.org/koaga/vii/molina.html>.

Moriconi, Lorena. “Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina, 1983-2002)”. *Cine Documental*, año 2012, n° 6. (2012). Consultado en Marzo 4, 2015. <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html>.

Mulvey Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975).” *Screen* 16.3 (Autumn): 6--18.

_____. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*." In Penley, Constance, ed. *Feminism and Film Theory*. London, Routledge (1988): 68--79.

_____. “Cine, Feminismo y Vanguardia.” Traducción de Aurelio Sainz Pezonaga, *Youkali Revista crítica de las Artes y el pensamiento, Arte(s) Feminismo(s)* 11 (Julio 2011). Consultado en Enero 20, 2013. <http://www.youkali.net/index11.htm>.

Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Álvaro, Daniel, postfacio. Buenos Aires : Ediciones La Cebra, 2007.

“Nela Ochoa: ‘La vida avanza en espiral’, Conversación con Julio Ortega”, en *El cuerpo como altar. Retrospectiva 1981-2006. The body is an altar. A Retrospective 1981-2006*. Catálogo razonado de la artista. Caracas: Hardcore Art Contemporary Space Miami, Sextante, Galería 39, Vario Impresión Digital, 2006, 9.

Niessen, Niels. “Lives of cinema: against its ‘death.’” *Screen* 52:3, Oxford University Press (Autumn 2011): 307--326.

- Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. Traducción de Miguel Bustos García. México: Universidad Nacional Autónoma de México, CUEC, 2009, 65.
- O'Grady, Lorraine. "Olympia's Maids: Raclaming Female Subjectivity" (Las doncellas de Olimpia: Reclamando la subjetividad feminil). *Afterimage* (Verano 1992): 1–23.
- Padín, Clemente. "El arte en las calles." En Alcázar y Fuentes, comps. *Performance y arteacción en América Latina*. México, D.F.: CITRU, EX TERESA, Ediciones Sin Nombre, 2005.
- Pech, Cynthia. *Fantasma en tránsito, Prácticas discursivas de videastas mexicanas*. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009.
- _____, "Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 197, año/vol. XLVIII, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México (Mayo--Agosto 2006): 95--104.
- Peñuela, Jorge. "Nadia Granados: nosotras las victorianas". *Ciudad Paz-ando Bogotá* vol. 7, no. 1, (Enero--Junio 2014): 64-85. Consultado en Septiembre 3, 2014.
<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/cpaz/article/viewFile/5429/9322>.
- Pérez Ramírez, María Andreína. "Las Acciones Poéticas de Diego Barboza: 30 Muchachas con Redes y La Caja del Cachicamo". Consultado en Abril 16, 2015.
<http://performancelogia.blogspot.mx/2008/02/las-acciones-poticas-de-diego-barboza.html>.
- Phelan, Peggy. "Ontología del performance: representación sin reproducción." En *Estudios avanzados de performance*, Taylor, Diana y Fuentes, Marcela eds. Traducción de Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, 99.

- Pinel, Vincent. *El montaje. El montaje y el espacio del film*. Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2004, 20-21.
- Posada Kubissa, Luisa. “Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray.” *LOGOS*. Anales del Seminario de Metafísica vol. 39 (2006): 181–201.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual, Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Editorial Ópera Prima, 2002, 124-125.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano.” 614. En *Estudios avanzados de performance*, Taylor, Diana y Fuentes, Marcela eds. Traducción de Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Pudovkin Vsevolod I., “El montaje en el film.” En Romanguera I., Joaquim y Alsina Thevenet, Homero eds. *Textos y Manifiestos del Cine, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Pollock, Griselda. “La heroína y la creación de un canon feminista”. 147. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Compilación de Cordero Reiman, Karen y Sáenz Inda. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, CONACULTA, 2007.
- Quijano Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.” En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Compilación de Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 1993, 222 Consultado en Marzo 23, 2015. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>.
- Ramos, María Elena coord. *Acciones frente a la plaza, Reseñas y documentos de siete eventos para una nueva lógica del arte venezolano*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1995.

Redacción Inter Press Service Cuba. “Trascendencia de la obra cinematográfica de Sara Gómez. La obra de Sara Gómez se mantiene vigente en la sociedad cubana contemporánea”, *Hacer visible lo invisible*, Septiembre 27, 2013. Consultado en Agosto 3, 2014, http://www.ipscuba.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=8020:trascendencia-de-la-obra-cinematograf%C3%A1fica-de-sara-g%C3%B3mez&Itemid=11

Renaud, Alain, “Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario.” En *Videoculturas de fin de siglo*. Varios Autores. Madrid: Cátedra, 1989, 12.

Richard, Nelly. “Feminismo, género y diferencia(s)”. *Palinodia*, Santiago de Chile, (2008): 33.

_____. “Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. Sobre la película ‘No’ de Pablo Larraín”. *laFuga*, 16 (2014). Consultado en Febrero 9, 2015. <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>.

Rich, B. Ruby. “In the name of feminist film criticism.” En *Issues in Feminist Film Criticism*. Editado por Patricia Erens, 269--270. Indiana: Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Editorial Piedra Rota, 2010.

_____. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

- Rocha, Glauber. "No al populismo", 1969. 159. En *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Centro y Sudamérica, Vol. I. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- Rolnik, Suely. "Geopolítica del chuleo". Traducción de Krauss, Damian y Gómez, Florencia, revisada por Joaquín Barriendos y Marcelo Expósito. *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, eipcp.net* (2006). Consultado en Marzo 15, 2013. <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>.
- _____. "Furor de archivo." *Revista de Artes Visuales Errata*, no. 1, Arte y Archivos (2010). Consultado en Mayo 7, 2014. <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/furor-de-archivo/>.
- Romanguera I Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, eds. *Textos y Manifiestos del Cine, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Rosa, María Laura. "Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires." Tesis doctoral., Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 2011.
- _____. "La cuestión de género." En *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*. Elena Oliveras ed. Buenos Aires: Emecé Arte, 2008.
- _____. "Sobre la no precariedad de lo precario. Una aproximación al arte y al activismo de mujeres en México, Brasil y Argentina." En *Zonas Precarias. Mujeres en y ante lo precario*. Valero, Paula comisaria. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Sala Parpalló, 2011.
- Rouch, Jean. "El hombre y la cámara." En *Imagen y Cultura. Perspectivas del Cine etnográfico*. E. Ardèvol y Pérez Tolón, ed. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.
- Ruido, María. *Arte hoy Ana Mendieta*. Hondarribia, Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002.

- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. United States: Duke University Press, 1999.
- _____. “Autoetnografía: Viajes del Yo”. *Revista digital laFuga*. Dossier, Interiores, cine y subjetividad. Consultado en Marzo 15, 2015.
<http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>.
- Russo, Eduardo, ed. *Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Sapriza, Graciela. “Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). Violencia / carcel / exilio”. *Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, vol. 11 (2009). Consultado en Marzo 7, 2015.
http://www.unive.it/media/allegato/dep/n_1speciale/05_Sapriza.pdf.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y en la televisión*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música – IVAECM/Conselleria de Cultura, 1995.
- _____. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música – IVAECM/Conselleria de Cultura, 1991.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1979.
- _____. “Testimonio en Mérida (Venezuela) 1969-1970.” En *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Centro y Sudamérica, Vol. I, 98–99. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- Saavedra Luna, Isis. “El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994”, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco. E.I.A.L., vol. 17, no. 2 (2006). Consultado en Marzo 13, 2014.
<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/466>.

- Schefer, Raquel. *El autorretrato en el documental: Figuras/máquinas/imágenes*. Buenos Aires: Universidad del Cine, Colección Tesis y Teoría del Cine, Editorial Catálogos, 2008. <http://ucine.edu.ar/ebooks/El autorretrato en el documental.pdf>.
- _____. “Vi-deo Memoria. Autobiografía, autorretrato, autoreferencialidad”. *laFuga 12*. Dossier, Interiores, cine y subjetividad (2011). Consultado en Marzo 15, 2015. <http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451>.
- Selden, Raman, ed. *Historia de la crítica literaria del siglo XX, Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal, 2010.
- Sexta Declaración de la Selva Lacandona, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, La Realidad, México. Consultado en Agosto 22, 2014. http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2005/2005_06_SEXTA.htm.
- Shohat, Ella y Stam, Robert. “El imaginario imperial”. 115-150. En *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002.
- _____. “Narrativizing Visual Culture, Towards a Polycentric Aesthetics.” En Nicholas Mirzoeff, ed. *The visual culture reader*. London and New York: 1998.
- _____. “Notes on the ‘Post-Colonial.’” *Social Text*, no. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, Duke University Press Stable (1992): 99--113. Consultado en Marzo 20, 2014. http://www.jstor.org/stable/466220?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Situaciones, Colectivo. “Inquietudes en el impasse.” En *Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente*. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2009. Consultado en Febrero 6, 2012. <http://tintalimon.com.ar/libro/CONVERSACIONES-EN-EL-IMPASSE/>.
- _____. Declaración Pública. “Frente al golpe: resistir es crear.” Buenos Aires (Marzo--2001), Consultado en Marzo 12, 2014. http://www.nodo50.org/colectivosituaciones/declaraciones_01.html.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. México, D.F.: Alfaguara, 2006.

Sparshott, Francis. "Por qué la filosofía ignora a la danza." *Revista de la Universidad de México*. Traducción de Kena Bastien van der Meer. *Nueva época*, no. 115 (Septiembre-2013). Consultado en Octubre 4, 2013.

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=22&art=762&sec=Art%C3%ADculos>.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Traducción de Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

_____. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto." Traducción de Marta Malo de Molina. *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*, *eipcp.net*. (2010). Consultado en Febrero 2, 2014. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>.

_____. "The Subalterns' Present." Traducido por Aileen Derieg. *translate.eipcp.net* (2007). Consultado en Noviembre 6, 2013. <http://translate.eipcp.net/strands/03/steyerl-strands02en>.

Szurmuk, Mónica y McKee Irwin, Robert coords. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores : Instituto Mora, 2009.

Taylor, Diana. "Usted está aquí": el ADN del performance." En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela eds. *Estudios avanzados de performance*. Traducción de Ricardo Rubio, Alcira Bixio et al. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, 428.

Talpade Mohanty, Chandra. "De vuelta a 'Bajo los ojos de Occidente': La solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas." En Suárez Navaz y Hernández Castillo, eds. *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Traducción de María Vinós. Madrid: Editorial Cátedra, 2008.

Trebisacce, Catalina. "Una segunda lectura sobre las feministas de los 70' en Argentina." *Conflicto Social* 3, No. 4 (Diciembre 2010): 26--52.

Torres Alejandra y Garavelli Clara. "¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?". *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Dossier, no. 9. Consultado en Octubre 23, 2014.
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/883>.

Torres San Martín, Patricia. "Mujeres detrás de cámara, Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano." *Nueva Sociedad*, no. 218 (Noviembre--Diciembre 2008). Consultado en Marzo 8, 2013. <http://nuso.org/articulo/una-historia-de-conquistas-y-victorias-en-el-cine-latinoamericano/>.

_____. "Cineastas de América Latina, Desacatos de una práctica filmica", *Cinema de Amerique Latine*, Toulouse, Francia, no. 22 (Abril 2014), 32. Consultado en marzo 8, 2013.
<https://cinelatino.revues.org/747>.

Torras, Meri y Acedo, Noemí, eds. *Encarnac(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Colección Cuerpos que cuentan, Volumen IV. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2008.

Un país que huye, "Volumen 2", Desplazamiento y violencia en una nación fragmentada. Santafé de Bogotá, D.C.: Consultoría para el Desplazamiento Forzado y los Derechos Humanos / CODHES, Unicef, Oficina de Área para Colombia y Venezuela, Marzo de 2003. Consultado en Abril 18, 2013. <http://www.unicef.org/colombia/pdf/codhes.pdf>.

Valenzuela, Valeria. "Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara.". *laFuga*, 12 (2011). Consultado en Julio 12, 2012.
<http://2016.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>.

_____. "Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo". *Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Universidad

Federal Fluminense, no. 1 (Dezembro 2006). Consultado en Julio 12, 2012.
http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_valeria_valenzuela.pdf.

Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1990.

Valencia Triana, Sayak. *Capitalismo Gore*. Madrid: Editorial Melusina, 2010

_____. “Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo”. *Universitas Humanística*, núm. 78, Bogotá, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, (Julio--Diciembre, 2014), 65--88. Consultado en Febrero 15, 2015.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79131632004>.

Varela, Bruno. “Entrevista”. *Ambulante Festival (México)*, febrero de 2010. Consultado en Enero 15, 2013. <http://festivalambulante.blogspot.mx/2010/02/el-tiempo-y-el-viaje-entrevista-con.html>.

Vich, Víctor. “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista.” En *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Grimson, Alejandro comp. Primera Edición. Buenos Aires: Clacso, 2004.

Vidiella, Judit. “Performatividad y poder. Políticas de representación e identidad: corporización y performance”. *Revista DCO*, no. 7 (2014). Consultado en Marzo 6, 2015. <http://www.danza.es/multimedia/revista/performatividad-y-poder-politicas-de>.

Virno, Paolo *Gramática de la multitud, Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traducción de Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho. Madrid: Traficantes de sueño, Mapas, 2003.

Villain, Dominique. *El Montaje*. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, 122.

Villaplana, Virginia. “Nuevas violencias de género, arte y cultura visual”. Tesis doctoral., Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, 2008.

_____. “Memoria colectiva y Mediabiografía como transformación de las narrativas culturales.” *Arte y políticas de identidad*. Universidad de Murcia, vol. 3, (Diciembre 2010), 87--102. Consultado en Octubre 21, 2012. <http://revistas.um.es/api/article/viewFile/117431/111081>.

Warr, Tracey, ed. y Jones, Amelia, estudio. *El cuerpo del Artista*. Traducción de Carme Franch Ribes, Londres: Phaidon, 2010.

Zambrano, María. “Pensamiento y poesía.” En *Teorías Literarias del siglo XX. Una antología*. Editado por José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal, 2005.

Wood, David. “Marta Rodríguez, Testigo audiovisual de un etnocidio.” *Madera Salvaje*. En *Cuadernos de Cine Colombiano*, No 17 A – “Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento” (2012): 28--41. Consultado en Junio 10, 2013. <http://maderasalvaje.blogspot.mx/2013/05/testigos-de-un-etnocidio-memorias-de.html>.

_____. “Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjines’ Early Films and the National Project.” *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, no. 1 (2006): 63--82. Consultado en Diciembre 22, 2016. http://www.humanindex.unam.mx/humanindex/consultas/detalle_investigadores.php?rfc=WODA760802.

Zavala, Lauro. “Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones.” *Razón y palabra*, Revista Electrónica vol. 15, no. 71 (Febrero--Abril 2010). Consultado en Julio 17, 2014.

<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/ZAVALA%20REVISADO.pdf>.

Archivos

Acervo Bibliográfico de la Cineteca Nacional de México.

<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=expBibliografico>.

Acervo Fílmico del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Última consulta Marzo, 2016. <http://www.cuec.unam.mx/>.

Acervo de la Fundación Cine Documental. Última consulta Marzo, 2015.

http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Fundacion_Cine_Documental.html.

Aisenberg, Diana. (Sitio web de artista). “Mi amigo José, video en formato página musical, 2005. Historias del arte, diccionario de certezas e intuiciones”. Consultado en Marzo 17, 2014.

<http://www.dianaaisenberg.com.ar/index.php?/textos/mi-amigo-jose/>.

Archivo Arte ≠ Vida, A Chronology of Actions by Artists of the Americas, 1960–2000.

Hemispheric Institute/Instituto Hemisférico de Arte y Política y Museo del Barrio de Nueva York, 2011. Última consulta en Julio, 2016.

<http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/arte-no-es-vida#45>.

Archivo Arte contra violencia de género. Última consulta en Julio, 2014.

<http://artecontraviolenciadegenero.org/?cat=4>.

Archivo audiovisual de Beth Moysés. (Sitio web de artista). Consultado en Julio, 2014.

<http://bethmoyses.com.br/site/>.

Archivo audiovisual de Kika Nicolela. (Sitio web de artista). Consultado en Julio, 2014.

<http://www.kikanicolela.com/>

Archivo audiovisual de Nadia Granados *La fulminante*. (Sitio web de artista). Última consulta en Junio, 2014. <http://www.lafulminante.com/index.html>.

Archivo *Vivo Dito* Performances de Argentina. Consultado en Febrero, 2014.

<http://www.vivodito.org.ar/>.

Archivo Yeguas del Apocalipsis. Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Chile, 2015.

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/index>.

ArtFem.TV, ART AND FEMINISM ITV. Última consulta Julio, 2016. <http://artfem.tv/>.

Boston Women's Health Book Collective Organization. 1969. (OBOS), “Our Bodies Ourselves.” Consultado en Mayo 30, 2014.

<http://www.ourbodiesourselves.org/history/>.

British Film Institute, National Film and Television Archive. Última consulta en Febrero, 2014. <http://www.bfi.org.uk/nftva/>.

La Calenda Audiovisual. Archivo del Campamento Audiovisual Itinerante. Consultado en Agosto, 2015. <http://www.campamentoaudiovisual.org/#!vdeo/cud0>.

Cinemargentino. Videoteca de cine argentino. Consultado en Julio, 2016. <http://www.cinemargentino.com/>.

Fundación Taller Público Silvano Lora. Consultado en Febrero, 2015. <http://silvanolora.org/>.

Galindo, Regina José (Sitio web de artista). Consultado en Marzo 17, 2014. <http://www.reginajosegalindo.com/>.

Granados, Berenice y Cortés, Santiago. "Literatura oral." *Laboratorio de Materiales Orales*. ENES Morelia, UNAM. Consultado en Agosto 3, 2014. http://www.elem.mx/literatura_oral.

Golder, Gabriela. Textos (Sitio web de artista). Consultado en Junio 10, 2013. <http://www.gabrielagolder.com/texts.htm>.

HAMACA Media & Video Art Distribution from Spain, <http://www.hamacaonline.net/informacion.php>.

Loyola, Juan. Patrimonio Cultural de Vargas, Órgano Informativo de la Oficina para la Conservación del Patrimonio Cultural y Natural del Municipio Vargas. Consultado en Julio 22, 2015. <http://patrimoniodevargas.blogspot.mx/2013/06/juan-loyola.html>.

Memoria chilena, Biblioteca Nacional. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-799.html>.

Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Colección de arte argentino contemporáneo, Alberto Greco (act. 2009). Consultado en Mayo 23, 2015.

http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/g/greco_alberto.html.

Museo de Mujeres. Última consulta Julio, 2016. <http://www.museodemujeres.com/>.

Nuevo Cine Latinoamericano Cine, EnCaribe Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe.

Consultado en Noviembre 7, 2016. <http://www.encaribe.org/es/article/nuevo-cine-latinoamericano/909>.

Patrimonio Fílmico y Audiovisual de la Cinemateca Nacional de Venezuela. Última consulta

Marzo,

2015.

<http://www.cinemateca.gob.ve/fcn/index.php/es/fundacion/patrimonio-filmico>.

Parente, Leticia. Video Arte. “Proposta geral da obra em vídeo” (Sitio web de artista).

Consultado en Junio 3, 2014. <http://www.leticiaparente.net/>.

Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Teoría de la Performance / Performance Art Theory. Consultado en Septiembre 10, 2013.

<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/04/teora-de-la-performance.html>.

La Pocha Nostra (Sitio web de artista). Consultado en Septiembre 02, 2013.

<http://www.pochanostra.com/what/>.

Revista Feminaria. Teoría feminista. Argentina. Consultado Mayo 7, 2013. <http://res-publica.com.ar/Feminaria/>.

Social Watch Senegal. Erradicación de la pobreza y justicia de género. “La agricultura es la única respuesta”, 2009. Consultado en Mayo 11, 2014. <http://www.socialwatch.org/es/node/972>.

Vidéo Femmes, Centre de production et distribution de vidéos et films indépendants réalisés par des femmes. Última consulta en Enero, 2014. <http://videofemmes.org>.

Women Makes Movies, films by and about women. <http://www.wmm.com/>.

Filmografía

Capítulo I

- Fernando Birri (Film colectivo), *Tire dié* (Argentina, 1960), 33 min.
- Jorge Sanjinés/Grupo Ukamau, *Yawar Mallku (Sangre de cóndor)* (Bolivia: 1969), 66 min 45 s.
- Analivia Cordeiro, *M3x3*, “computer-dance” (Brasil, 1973) 9 min 50 s.
- Sara Gómez, *De cierta manera* (Cuba, 1974), 79 min.
- Pola Weiss, *Mi Co-Ra-Zón* (México, 1986), 11 min.
- Rubén Ortiz Torres, *Como TV* (México, 1985) (87)
- Sarah Minter, *Nadie es inocente* (México, 1987), 58 min.
- Graciela Taquini, *Roles* (Argentina, 1988), 2 min 51 s.
- Diana Aisenberg, *Mi amigo José* (Argentina, 2005), 9 min 59 s.
- Denisse Arancibia, *Warwa con Warwa* (Bolivia, 2009), 7 min 29 s.

Capítulo II

- Marcela Fernández Violante, *De cuerpo presente (Las espirales perpetuas del placer y del poder, 1931-1997)* (México, 1997), 12:13 min.
- Maricarmen de Lara, Colectivo Cine-Mujer, *No les pedimos un viaje a la luna* (México, 1986), 58:06 min.
- Eulalia Carrizosa, Colectivo Cine-Mujer, *¿Y su mamá qué hace?* (Colombia, 1981), 16 mm.
- Sarah Minter, *Nadie es inocente* (México, 1987), 58 min.
- Clemente Padín, *Memorial América Latina*. Documental/instalación/performance y acción poética. (Yellow Spring, Filadelfia USA, 1989).
- Marta Rodríguez y Jorge Silva, *Amor, mujeres y flores* (Colombia, 1984-1989), 52 min.
- Nela Ochoa, *Baños de sangre* (Video Escultura, Caracas, Colección Museo de Arte Contemporáneo Sofía, 1993), 5 min.
- Nadia Granados, La Fulminante, *Paz, paz, paz, paz...* (Bogotá, Colombia).

Capítulo III

Leticia Parente (Leticia Tarquinio de Souza Parente, Brasil, 1930)

1) (*In*, 1975, 1 min 20 s.)

2) *Preparação I* (1975, 3'30 min)

3) *Marca registrada* (1975, 9 min.), (190-191)

María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer* (Buenos Aires, Argentina, 1972), 15 min 52 s.

Juan Loyola, (Juan Alberto Loyola Valbuena, Caracas, 1952), *FMI anda a la puta que te parió* (Venezuela, 1985-1989), 44 min 06 s.

Tzutzumatzin Soto Cortés, *El color de la sangre* (México, 1985), 7 min 06 s.

Gabriela Golder, *En memoria de los pájaros* (Argentina, Video. Coproducción con el CICV, 2000), 17 min.

Pilar Rodríguez Aranda, *Retorno* (México, 2004-2008), 19 min 55 s.

Beth Moysés (São Paulo, 1960) *Diluídas em Água/ Diluted in Water* (São Paulo, 2011)

Capítulo IV

Pola Weiss, *La Venusina Renace y Reforma*, 1980. Explanada del Auditorio Nacional de la Ciudad de México.

Bruno Varela, *Exotic Nippon* (México, 2008), 2 min.

Sharon Toribio, *Tiempos del sueño* (México, 2009), 7 min 59 s.

Kika Nicolela, *A/través / Crossing* (Brasil, 2003), 9 min 12 s.

Lucrecia Martel, *Muta (Miu Miu)* (Argentina, 2011), 6 min 28 s.

Nela Ochoa, *San Joaquín es un gesto* (Venezuela, 1985), 12 min.

Ximena Cuevas, *Cama* (México, 1998), 2 min 5 s.

Luna Marán, *Tensar un hilo de luna* (México, 2012), 7 min 05 s.

Gabriela Golder, *Heroica* (Argentina, 1999), 10 min.