



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
PLAN DE ESTUDIO MAESTRÍA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL
INVESTIGACIÓN EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PROPUESTA PARA LA CREACIÓN DE VISUALIDAD
ANTIRRACISTA A PARTIR DEL ANÁLISIS DE
OBRAS DE DIRECTORAS AFROLATINOAMERICANAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN INVESTIGACIÓN EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA
LUCÍA RENTERÍA TAMAYO

TUTORA PRINCIPAL:
MARÍA HAYDEÉ GARCÍA BRAVO
CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES (CEIICH-UNAM)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., FEBRERO 2024



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

INTRODUCCIÓN	01
CAPÍTULO 1	
REPRESENTACIONES VISUALES Y RACISMO EN LATINOAMÉRICA	11
1.1. Control de imaginarios sociales (sentido) a través de las imágenes, crisis de representación visual en Latinoamérica	11
1.2. Raza y racismo: Historias situadas en paralelo	18
1.2.1. Racismos: diferentes lecturas y perspectivas	25
1.3. Representación visual y racismo	28
1.4. Representación visual de mujeres negras en Latinoamérica y estereotipos racistas	35
1.4.1. Arquetipo de la madre negra	39
1.4.2. Violaciones sistemáticas – Arquetipo de puta	40
1.5. Reflexiones finales de capítulo	42
CAPÍTULO 2	
ANTIRRACISMO, CINE Y DIRECTORAS DE CINE AFROLATINOAMERICANAS	47
2.1. Antirracismo para la visibilidad	47
2.2. Aproximaciones a una representación visual antirracista – cuerpo y visibilidad	51
2.3. Conceptos para construir imágenes visibles: epistemología alternativa, interseccionalidad y la sociología de la imagen	55
2.3.1 Epistemología alternativa desde los feminismos negros, cuerpo situado	56
2.3.2. Matrices de opresión e interseccionalidad	58
2.3.3. Sociología de la imagen	60
2.4. Cine africano, cinema preto o cine antirracista	62
2.5. Búsqueda de directoras negras afrolatinoamericanas	67
2.6. Escenas seleccionadas de las producciones de Yasmin Thayná, Day Rodrigues y Mónica Morales García	70
2.6.1. <i>Kbela</i> : (las dos escenas)	72
2.6.1.1. Escena 2 Peluquería – Cabeza cuerpo divididos. Interior, día	73
2.6.1.2. Escena 11 Juntanza para el cuidado. Interior, oscuro	76

2.6.2. <i>Mulheres Negras: projetos de mundo</i> (las dos escenas)	79
2.6.2.1. Escena 4 Preta Rara y Nenessurreal. Interior, claro	78
2.6.2.2. Escena 6 Danza de Orisha. Exterior, noche	84
2.6.3. <i>Tita Tejedora de Raíces</i> (escenas las dos)	86
2.6.3.1. Escena 1 Introducción Exterior - amanecer - la pesca	88
2.6.3.2. Plano 10 y 11 de la escena 2. Exterior día. Baño de Tita	91
CAPÍTULO 3	
INTERPRETACIÓN Y REFLEXIÓN CRÍTICA:	
APROXIMACIONES A LA PROPUESTA ANTIRRACISTA	97
3.1. Reflexión crítica de las escenas seleccionadas	97
3.1.1. Cuerpo en relación con la cámara. <i>Nivel sintagmático</i>	99
3.1.2. Cuerpo en relación con la escenografía. Nivel de elementos diferenciales de la expresión	101
3.1.3. Cuerpo en relación al montaje. Bloques sintagmáticos con función textual	105
3.2. Del diseño de la comunicación visual y la representación visual antirracista	107
3.3. Introducción a la propuesta de visibilidad antirracista	113
3.4. Matrices de opresión para pensar la imagen visible. Cuerpo instrumento central	117
3.4.1. Figura del cuerpo en relación con la clase: acciones y trabajo	121
3.4.2. Cuerpo en relación con contexto, espacio, fondo = clase	123
3.5. Principios de la representación visual en clave antirracista para la visibilidad	125
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
RECURSOS AUDIOVISUALES	146
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE INFOGRAFÍAS	147
ANEXOS	149

AGRADECIMIENTO

Quiero primero invocar a todas mis ancestras para agradecerles por guiarme en este camino de investigación y por el apoyo espiritual, emocional e intelectual que he recibido. Agradezco especialmente a la tutora de esta investigación y de la tesis, la Maestra María Haydeé García Bravo, por su paciencia, sus correcciones y aportaciones al proyecto, por el material bibliográfico compartido y por todo el acompañamiento en el proceso de maestría, no solo como tutora, sino como maestra del proceso de investigación con un carácter crítico y al mismo tiempo oportuno y comprensivo. Agradezco también a la anterior dirección del posgrado de la Facultad de Artes y Diseño, el Doctor Yuri Alberto Aguilar Hernández e igualmente a todo el personal administrativo y cuerpo docente; a los cinco jurados que leyeron y comentaron mi tesis; a la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, y al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías CONACYT por becar la investigación desarrollada en el periodo de la Maestría en Investigación en Diseño de Comunicación Visual. Y por último, agradezco a la maravillosa Marta Tamayo Rincón y a mi compañero, esposo y amigo Henrique Fornazin, y a colegas, familiares y amigas que acompañaron todo este recorrido académico.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis es el resultado de haber cursado la Maestría en Investigación en Diseño de Comunicación Visual, estudios llevados a cabo en tiempos de pandemia. Mi origen afrocolombiano, la formación como realizadora audiovisual, la residencia por varios años en Brasil, y un sentimiento de vida feminista afrolatinoamericana, se conjuntaron para dar origen a mi interés por investigar alrededor de la imagen, el racismo y el antirracismo.

Identificar elementos en la composición cinematográfica de tres películas creadas por directoras negras afrolatinoamericanas¹, a partir de una lectura en clave antirracista, que puedan ser usados como herramienta crítica para la creación de imágenes en contra del racismo es el objetivo general de este proyecto. De forma específica se pretende: (i). Hacer un inventario de directoras afrolatinoamericanas que hayan creado, por lo menos, un producto de cine o video, ficción y documental, y seguidamente seleccionar tres producciones con el fin de hacer una reflexión crítica como aporte a la historia del audiovisual creado por mujeres negras; (ii). Crear tres infografías como resultado de la investigación y como posible material de apoyo para las y los diseñadores, creadores, fotógrafos e ilustradores de imágenes en clave antirracista, estos productos visuales se ubicarán al inicio de cada capítulo. La idea no es producir una receta repetitiva, formateada, que pierda su poder comunicacional; tampoco se pretende establecer una única ruta para abordar el tema, ni generar una cuartilla didáctica pedagógica para creadores de imágenes, sino brindar un material de apoyo que se puede utilizar, transformar y adaptar, dependiendo de las reflexiones sobre antirracismo.

La idea de articular la imagen y el antirracismo a partir de la producción audiovisual de directoras negras, surgió de la siguiente hipótesis: que cuando las mujeres racializadas dejan de ser objetos de representación visual y se vuelven sujetas activas de

1 En el texto se utilizará los conceptos de mujeres negras o afrolatinoamericanas para referirse con respeto a las diferentes experiencias afrodescendientes de mujeres.

sus propias representaciones, las funciones narrativas y estéticas transforman y cuestionan los imaginarios existentes sobre las personas afrodescendientes.

La proliferación de la tecnología digital ha aumentado la producción de mujeres negras realizadoras de largometrajes en las últimas dos décadas, a lo que se ha sumado el auge del movimiento negro, cuyas demandas políticas fueron recogidas en la Conferencia de Durban (2001), y en el Decenio Internacional para los Pueblos Afrodescendientes (2015-2024) de la ONU². Realizadoras negras plasman desde sus múltiples experiencias, sentires, reflexiones e imaginarios que desafían las narrativas estereotipadas con la indagación del cuerpo en contra de la violencia y del racismo.

La corporalidad adquiere importancia para las mujeres negras por los signos que se leen, producto de la historia, en sus fisionomías racializadas. Es en el cuerpo donde se vulneran sus derechos, y en los medios audiovisuales, una de las consecuencias, es la reproducción de estereotipos e imaginarios estigmatizantes, como objetos sexuales y en papeles subalternos. Por lo que la presentación del cuerpo, a través de la visualidad, es un elemento que direcciona la reflexión en características tangibles que desencadenan opresiones que se ejercen, o no, sobre diferentes corporalidades³ dependiendo del sexo-género, del grupo étnico-racial, de la clase social, de la edad, de la orientación sexual, de la condición de salud, o de condiciones o situaciones de discapacidad. De acuerdo a la apariencia física del cuerpo se realizan determinadas lecturas que desencadenan significados que hasta el momento han mantenido imaginarios racistas establecidos arbitrariamente. A partir de la capacidad pedagógica de la imagen se crean también performatividades de cuerpos organizados correctamente. Las imágenes del cuerpo son instrumentos para el control social y político, que mantienen ideales de corporalidades disciplinadas.

El cine se ha convertido en una herramienta de control masivo de discursos de opinión pública por los imaginarios de mundo gestados en su capacidad representativa de la realidad a través de la visualidad y en movimiento, que al ser percibidos como ilusión se entretajan con el deseo y la verdad, induciendo al control

2 Con resolución 68/237 de diciembre de 2014, la Asamblea General de la ONU, proclamó el Decenio Internacional para los Afrodescendientes, (2015-2024) (UNESCO).

3 Sinónimo de cuerpo, haciendo énfasis en su carácter social, político y afectivo.

visual. La unión, dentro de un lenguaje cinematográfico, de una multitud de signos visuales y sonoros son utilizados para crear narrativas basadas en ideologías o concepciones del mundo. El privilegio en la construcción de verdad de las imágenes en movimiento ocasiona que ciertos intereses económicos pongan a su servicio la reproducción del racismo, el sexismo, la pobreza, entre otras opresiones, para mantener las relaciones de poder preestablecidas. Una excusa visual utilizada por su capacidad de control social.

Lo que aquí se pretende resaltar es la relación representativa en la visualidad y la manutención de determinados discursos sociales como el racismo, por lo que al componer y ordenar elementos visuales en un espacio, dentro de un lenguaje, se interviene en los discursos sociales, que junto a contextos determinados y siendo reproducidos de forma masiva y visible hacen parte de la capacidad de controlar imaginarios e ideas de mundo racistas.

El racismo, al ser estructural, permea todos los espacios sociales. En las representaciones visuales, el racismo como ideología adquiere significados visibles que son traducidos en imaginarios y que continúan presentándose también a partir del uso de las herramientas para la comunicación visual al servicio de una idea, producto, campaña etc.

La racialización de ciertos cuerpos, producto, entre otros procesos, de la esclavitud, generó en Latinoamérica una corporalidad predominante en la reproducción visual, que como consecuencia, ocasionó la crisis de la representación visual por falta de diversidad de corporalidades. Junto a esto, la centralidad en la mirada para mantener los órdenes del capitalismo, o como lo afirma la brasileña Rosane Borges (2020), la visibilidad como imperativo o exigencia del capitalismo.

Partiendo de que las representaciones visuales también se ven afectadas por la participación activa de los imaginarios de creadores y diseñadores, y que de acuerdo a que determinados sujetos han sido relegados a la posición pasiva en el quehacer de registrar o componer, al asumir dichos sujetos una posición activa en la acción antirracista de representar visualmente, puede dar como resultado intenciones, mensajes y discursos bajo intereses

sin violencia. De acuerdo a esto ¿cómo se ordenan elementos en un espacio para la reproducción racista y/o componen imágenes antirracistas en disputa por la visibilidad?

Para acercarse a responder esta pregunta, se implementó una metodología con una estructura mixta desde una hipótesis descriptiva y comparativa. La obtención de datos, bajo la búsqueda por internet de directoras afrodescendientes de cine y video en Latinoamérica y el Caribe corresponde al fragmento cuantitativo, y en paralelo se adelantó la parte cualitativa con un carácter descriptivo e interpretativo de documentos visuales, realizado bajo un método experimental de interpretación crítica usando el lenguaje cinematográfico, en diálogo teórico con la sociología de la imagen y la semiótica. La investigación es proyectiva y de producción debido a la creación de materiales visuales o infografías.

La tesis está organizada en tres capítulos. El primero contiene un breve recuento de las ideas y orígenes de “raza” y racismo, y algunas expresiones latinoamericanas y caribeñas que mantuvieron las ideas raciales. Se dan ejemplos de representaciones visuales racistas como el blackface y el uso de los medios impresos para difundir imaginarios sobre las personas negras racializadas, y para finalizar se indaga por los orígenes de estereotipos reproducidos sobre las mujeres negras como el de madre cuidadora y la sexualización de sus corporalidades, con imágenes publicitarias que lo ejemplifican.

En el segundo capítulo se desarrolla una interpretación del concepto antirracismo bajo la teoría de la interseccionalidad y el cuerpo como centro conceptual, situado en Latinoamérica. Con el objetivo de juntar lo visual y el antirracismo se muestra el cine político en contra del racismo y sus orígenes en el continente africano, lo que introduce la participación de mujeres negras realizadoras en Latinoamérica y el Caribe, acompañado, en anexo, de un inventario de directoras negras.

De ésta búsqueda de mujeres directoras afrolatinoamericanas se seleccionaron tres producciones audiovisuales: *Kbela*, de Yasmin Thayná; *Mulheres negras: projeto de mundo*, de Day Rodrigues, y *Tita, tejedora de raíces*, de Mónica Morales, las cuales son el centro del tercer capítulo, el que contiene la interpretación

de dos secuencias de cada película seleccionada, que seguida del ejercicio crítico interpretativo de la relación del cuerpo y la cámara, el escenario y el montaje, se plantean las conexiones entre comunicación visual y representación visual antirracista y se presentan las aproximaciones para la visibilidad en clave crítica de las matrices de opresión en la figura y el fondo de las imágenes como metodología para una representación visual en contra del racismo. Este último capítulo finaliza con la formulación de unas pautas⁴, para pensar la creación de imágenes con el objetivo antirracista. De manera adicional, y en anexo, se encuentran tres infografías (diseñadas en tamaño de cuarto de pliego), creadas como parte del proceso de investigación y como resumen visual de los capítulos.

El marco teórico propuesto parte de la base antirracista, leída desde la perspectiva de la visualidad y la interseccionalidad con un carácter decolonial, en diálogo con autores y autoras⁵ latinoamericanas que reflexionan sobre la imagen y el diseño de comunicación visual. Para las reflexiones críticas de las producciones audiovisuales se implementó el lenguaje cinematográfico de forma descriptiva y se interpretaron con los fundamentos de la *Sociología de la imagen*, la epistemología alternativa y la interseccionalidad. Elementos de los feminismos afros estructuraron la teoría y la metodología para la creación de una propuesta crítica de representación visual antirracista, todo en clave corporal.

El campo disciplinar en el que se desarrolló la investigación es la comunicación visual desde una perspectiva crítica y alternativa, teniendo en cuenta que el diseño o composición de ésta es la forma de traspaso de ideologías, que dependiendo del lugar donde se sitúa adquiere un determinado sentido. La representación visual del cuerpo en Latinoamérica y el Caribe⁶ parte de la base histórica y política que estructuró, a partir del período colonial, las lecturas arbitrarias que se realizan sobre las diversas corporalidades y que igualmente provocan la representación activa y crítica de este. El canal de transmisión del producto visual final se creó para ser difundido de forma virtual, pero igualmente se pretende imprimirlo como material físico, como continuidad del trabajo en el futuro.

4 Esta propuesta crítica no está finalizada, por el contrario quiere provocar al lector a la creación de otras rutas, definiciones o interpretaciones para la creación de representaciones visuales antirracistas.

5 Los textos revisados y citados en este trabajo, en Portugués y en Inglés fueron traducidos, revisados e interpretados por la autora de esta tesis.

6 En este trabajo se hablará solo de Latinoamérica para establecer un punto geográfico desde donde se habla, sin el objetivo de invisibilizar el Caribe. Se propone entender el territorio latinoamericano retomando la africanidad, propuesto por Lélia Gonzalez (2008) como América Ladina.

Como público objetivo, se considera a las personas que diseñan, componen y plasman imágenes en diferentes medios de comunicación, creadores o creadoras interesadas en construir imágenes que no sigan manteniendo ideas racistas, y que, independiente de los objetivos comunicacionales quieran acercarse a escapar de patrones establecidos arbitrariamente.

No quiero terminar esta introducción sin reconocer algunos esfuerzos en Latinoamérica anclados en el antirracismo y que piensan lo visual. El trabajo que se está llevando a cabo en Brasil sobre la *Publicidad Antirracista, un discurso mercadológico crítico* que pretende intervenir en espacios institucionales y en la producción de la publicidad con la base teórica y acciones concretas en contra del racismo, con el objetivo de generar conexiones de empatía, manteniendo la atención en los ideales mercantilistas de productos y servicios. (Leite, 2019) Igualmente resalto las reflexiones afroperuanas que se enmarcan en cuatro puntos: no discriminación, enorgullecedora, wannabe y disruptoras (Revista conexión, 2021) Estos ejemplos nombrar acciones similares a las que desarrollo en esta tesis alrededor del antirracismo y la imagen.

RACISMO Y VISUALIDAD EN LATINOAMÉRICA

Infografía
Lucía Rentería Tamayo
Maestría FAD
UNAM (2021-2023)



Las imágenes son mecanismos de control social ya que refuerzan imaginarios y estereotipos que reproducen órdenes sociales de desigualdad

Ficha Técnica

Lulo Rentería T. Rostros alterados,
técnica crayón, impresión serigrafía
sobre periódico, 21cm x 27cm, edición
digital, sep.de 2022

LÍNEA DE TIEMPO

Raza y Racismo



El arquetipo de madre negra

Las marcas del racismo y del machismo son cuerpos representados visualmente como exuberantes, altamente sexuales.



Arquetipo de Hipersexualización

Los orígenes de estereotipos de mujeres negras se remontan al período de la colonia, las mujeres eran obligadas a las labores del hogar y del cuidado



IMAGINARIOS RACISTAS



A partir de lo analizado y concluido en el segundo capítulo, se inició un proceso de creación de tres infografías, que hacen parte de la tesis, como propuesta visual del proyecto de tesis y como herramienta práctica pedagógica para el público objetivo y público en general. El ensayo que se expone a continuación es el desarrollo visual de las infografías, llevadas a cabo en el período que corresponde al tercer semestre, entre el 9 de agosto y el 25 de noviembre del 2022, en la asignatura de Serigrafía Experimental.

En las pruebas finales en serigrafía, se trabajó digitalmente para modificar y juntar las imágenes, que posteriormente se pasaron a una escala de grises, para separar los colores en CMYK y posteriormente en serigrafía sobreponer las capas y que se pueda generar la idea de color en la impresión. Para finalizar se escanearon las imágenes y se organizaron en digital.

CAPÍTULO 1: REPRESENTACIONES VISUALES Y RACISMO EN LATINOAMÉRICA

“El racismo es una forma de mirar al otro,
pero también de mirarse a uno mismo”

Suzanne Oboler y Juan Carlos Callirgos, *El racismo peruano* (2015, p. 95)

1.1. Control de imaginarios sociales (sentido) a través de las imágenes, crisis de representación visual en Latinoamérica

Vivimos en un orden visual en el que somos bombardeados por imágenes, la vista, la mirada y los ojos adquieren una centralidad como canal de transferencia de los discursos e imaginarios que determinan identidades, corporalidades e incluso decisiones de vida. Este orden reorganiza las reflexiones de la estética clásica de la belleza y obliga a ampliar los argumentos frente a los impactos de la producción visual a través de imágenes que se consumen a diario y que no necesariamente se encuadran como arte. Existe una multiplicidad de elementos técnicos y teóricos que convergen para satisfacer todo tipo de necesidades visuales. Las imágenes religiosas, políticas, comerciales, sexuales, fantásticas, entre otras, en movimiento y estáticas, con sus características estéticas y de composición, proponen un abanico visual. No me refiero a imágenes mentales o imaginarios en la percepción individual, sino a la materialidad visual plasmada sobre alguna superficie física o virtual que pueda ser observada por personas.

Esta relación con la visualidad se da por la correspondencia entre la representación de la realidad, el deseo de conocer a través de la mirada y la percepción, junto a años de alfabetización y constante exposición a mensajes visuales que han creado diversas simbologías a partir de los códigos visuales. Las imágenes que construimos hacen parte de un proceso para reemplazar, simular, retratar, reproducir, escenificar la realidad en partes, a través de recortes o fragmentos encuadrados y codificados previamente dentro de un “lenguaje” visual. El lenguaje visual

es por lo tanto el código común que, según la semiótica, nos permite identificar objetos, marcas y mensajes para generar conocimiento sobre las cosas, se utiliza en la comunicación visual para transferir mensajes y es uno de los lenguajes más antiguos registrados, incluso antes que el escrito (Acaso, 2008). Este lenguaje codificado⁷ toma o sustituye elementos de la realidad y los plasma en representaciones visuales de forma arbitraria, que pasan por el filtro de la percepción individual o interpretación de grados de iconicidad, a mayor similitud con el objeto real o figurativa hay más grados, y entre más abstracta se entiende como menor iconicidad.

El lugar que ocupa la representación visual para generar o manifestar las imágenes es relevante para propiciar la comunicación y provocar los procesos semánticos. Se trata de una abstracción de determinada realidad que al ser comprimida en un mensaje, en un texto visual o en un conjunto de signos, que es interpretada por personas. En consecuencia, el mundo se puede entender como una representación subjetiva construida a partir de imágenes o imaginarios del mundo. El semiólogo y filósofo italiano Umberto Eco (1986) en su libro *La estructura ausente* explica como la validación del sistema semántico global de una visión de mundo o de ideología, residuo extrasemiótico estructurado en un conocimiento previo por el sistema de unidades culturales y convertido en un sistema de valores. Lo anterior se establece bajo un sistema significativo y no solo comunicativo, que propicia una sistematización de las ideologías, entendiendo estas como “una visión de mundo condivida entre muchos parlantes” o “realidad ya segmentada” (p. 182). En esta construcción de origen lingüístico, es el código⁸ lo que antecede al mensaje, nutriéndose de probabilidades infinitas que son limitadas a miradas establecidas. Y es aquí que el proceso representativo se nutre de elementos. Para Eco (1986), utilizar la función informativa del código de forma exacerbada, “obliga a replantear, en la crisis del código, la crisis de las ideologías” (p. 206), afirmación que es posible cuestionar al reflexionar sobre fenómenos que se han estructurado en la sociedad, como por ejemplo el racismo, pues no solo hacer uso de la función altamente informativa propicia dicha crisis, sino que es necesario indagar anticipadamente por la reconstrucción del código para que al convertirse en información contenga otra simbología.

Existen convenciones representativas visuales que se sobreponen a la motivación de la substancia de expresión⁹

7 “(...) los símbolos visuales forman parte de un <<lenguaje>> codificado” (Eco, 1986, p. 218).

8 “Un código es un Sistema de Significación que reúne entidades presentes y entidades ausentes” (Eco, 1986, p. 74).

9 “Soporte material” (Eco, 1986, p. 224).

(Eco, 1986), e impiden que la función informativa del código entre en crisis, por lo que es el ser político capaz de desplazar su acción, y propiciar, junto con otros, fisuras en las estructuras representativas pre-establecidas junto a la imagen.

Frente a esta convención representativa otros autores latinoamericanos postulan: que las imágenes son una mediación social donde se validan las dinámicas establecidas, como lo afirma el investigador mexicano en filosofía cultural Juan Cristóbal Cruz Revueltas (2003); el sociólogo corporal argentino, Eduardo Galak (2019) que señala que las imágenes tienen una capacidad pedagógica de establecer las ideas sociales del mundo; y con la escritora y activista feminista afronorteamericana bell hooks (1992) para la que la visualidad refuerza estereotipos que no solo determinan imaginarios en los otros, sino en nosotros mismos: “images play a crucial role in defining and controlling the political and social power to which both individuals and marginalized groups have access. The deeply ideological nature of imagery determines not only how other people think about us but how we think about ourselves” (p. 2). Es decir, existe un carácter político de la representación a través de la imagen que adquiere sentido y que se valida en un determinado momento, lugar y motivo, y deja en evidencia la arbitrariedad de los significados que se ordenan bajo discursos establecidos dentro de la cultura visual contemporánea.

Al intentar articular una línea de pensamiento sobre la representación visual, se identifico dos contenidos indivisibles: por un lado, la estrecha relación con la “realidad”¹⁰ o interacción de un sujeto o sujetos en un espacio determinado, y por el otro, la presentación de ese escenario a través de un otro, que ponen de manifiesto intereses en disputa con quien construye visualidad. El filósofo Maurizio Vitta (2003) entiende la representación como la mediación entre el pensamiento y la realidad, bajo el componente arbitrario, ya que no es una mediación libre y espontánea, sino que la antecede cierta mirada de la realidad, postulado que se aproxima a la definición de la doctora Vilchis y Torres (2021), sobre la representación como “centro de atención entre la equivalencia entre signos y realidad” (p. 16).

El intelectual argentino, que ha trabajado a fondo la visualidad, Eduardo Grüner, entiende los dos contenidos de la representación como una paradoja dialéctica a partir de la presencia y la ausencia como carácter constitutivo que suscita

10 Hago uso de las comillas para indicar que la realidad puede ser la continuidad u otro escenario producto de la ficción.

un ser u objeto representado. La existencia de la representación se da a partir de la eliminación visual del objeto¹¹. Para el autor el juego de visibilidad e invisibilidad¹² puede ser usado también con un carácter político identitario o como *intermitencia dialéctica* (Grüner, 2021). Esta afirmación la ejemplifica con el análisis del psiquiatra martiniqués Frantz Fanon (2008) sobre el uso del velo de las mujeres en Argelia u “ocultamiento del rostro equivale a una fortaleza que nunca puede ser conquistada” (p. 711) o la idea de no apropiación a partir de la imposibilidad representativa. Coincido en que al despojarse de las representaciones se propicia, en la mirada, la nulidad de las lecturas de determinados cuerpos. No obstante desde mi interpretación de la perspectiva de bell hooks el ocultamiento del rostro es otro mecanismo de control por la ausencia de visualidad representada, o en palabras de hooks (2019), “la experiencia espectral de mujeres negras fue desarrollada a partir de una relación de la mirada en un contexto cinematográfico que construyó la presencia de mujeres negras desde la ausencia, que niega nuestro cuerpo con fines de perpetuar la supremacía blanca” (hooks 2019, apud Costa 2020, p. 17). Lo que coincide con la hipótesis sobre la urgencia en la participación de mujeres activas de su representación. Un ejemplo de esta divergencia de puntos de vista, es la falta de personas negras en imágenes cotidianas, la presencia de mujeres negras a partir de la ausencia niega nuestros cuerpos para perpetuar una supremacía blanca (Costa, 2020), lo que de antemano, establece las narrativas y las estéticas en que se presentan personas racializadas para mantener estereotipos equivocados e incompletos. Particularmente las mujeres negras o afrodescendientes se han visto violentadas simbólicamente con la reproducción de ideas estereotipadas sobre ellas, que las ubican como empleadas domésticas, prostitutas o cuerpos cosificados destinados para el trabajo esclavizado o mal remunerado sin posibilidades de ascenso social, producto del período colonial que vivieron las personas esclavizadas y que hasta el día de hoy repercute en discriminaciones y violencias como lo asegura una de las madres del feminismo negro, la afrobrasileña Lélia Gonzalez (1984).

Independiente de la relación entre la presencia y la ausencia, existe un paso anterior de sistematización de lo que puede y no puede ser representado a través de símbolos en imágenes. Dicho paso encamina de antemano la disputa de la representación

11 “La representación es la eliminación visual del objeto; allí donde está la representación, por definición sale de la escena el objeto representado. Y sin embargo, al mismo tiempo, la existencia virtual del objeto “invisible” es el determinante último de la representación” (Grüner, 2021, p. 707).

12 “O, para decirlo en un célebre título de Merleau Ponty (2010), entre lo visible y lo invisible” (Ponty, 2010, apud Grüner, 2021, p. 707).

tanto en el cómo se traslada de objeto presente al objeto virtual ausente, y también hacia la inexistencia representativa como forma de control racial y privilegio.

Grüner (2021) parte de la representación hegemónica política, estética y semántica, y afirma que hay una crisis que se presenta por la promoción del protagonismo individual con una idea de mundo “terminado” imposible de ser transformado, representado en un primer plano desde la modernidad por la clase dominante. Dicha “crisis se deriva de la mirada del individuo la que organiza el gran espectáculo del universo desde la centralidad de la “perspectiva” (711). La ausencia por lo tanto, de sujetos y sujetas racializadas pone en jaque la representación hegemónica y refuerza su ruina al presenciar el auge de directoras negras latinoamericanas, por ejemplo.

Para entender la crisis de la representación visual se mostrará un breve panorama de cómo la producción capitalista ha transformado según Maurizio Vitta (2003) la “comunicación en una mercancía” (p. 260) a partir de “convertir la función estética del producto en un principio ético” (p. 261) reduciendo la posibilidad del diseño a una terminología y acción economista, lo que se adopta en esta investigación para entender las necesidades de reproducción de un discurso racista. Vitta (2003) afirma que la “(...) naturaleza <<fantasmagórica>> exigió al producto que se dotará de visibilidad. (...) Para que la producción adquiriera la suficiente espectacularidad en el consumo, resultaba indispensable la transformación de la mercancía en imagen” (p. 261). Esta incidencia en la visualidad se dio también respecto a fenómenos ideológicos o estructurales como el racismo, que adquirió una visualidad, a partir de la objetivación de mano de obra esclavizada para el caso de las Américas. Seres humanos representados visualmente para ser consumidos, bajo la justificación de la esclavitud, desde el aparato simbólico visual de ciertas formas humanas racializadas y espectacularizadas, como los cuerpos de personas del continente africano, afrodescendientes y pueblos originarios principalmente.

Por su parte, el filósofo argentino-mexicano, Enrique Dussel (2021) reflexiona sobre la representación visual que, enmarcada por lo bello o lo feo, tiene el objetivo de intervenir en las relaciones sociales, económicas y políticas, como razón profunda sobre la necesidad estética de propiciar un aumento en la venta y consumo de productos¹³. En mis palabras, la estética convertida en función

13 “La moda, construida sobre la novedad estética de las mercancías como signo de superioridad (de la clase, de la raza, del grupo más rico, etcétera), aumenta la venta de los productos, es decir, aumenta la tasa de ganancia (rate of profit diría K. Marx). La economía determinaría la estética como un medio para su fin” (Dussel, 2017, p. 47).

al servicio económico superpuesta a la vida como manifestación artística. La colonialidad de los pueblos, por una idea europea, blanca y universal, se ha impuesto como única posibilidad estética, a lo que bell hooks (1992) llama *supremacía blanca* perpetuada por la institucionalización de imágenes, entendiendo dicha representación visual como la que propicia *gaps* identitarios.

Desde otro punto de vista, con el cual coincido, se encuentra la exacerbación del *funcionalismo* que recargó la creación visual de una función simbólica para adelantar la producción y el consumo (Acaso, 2008). El objetivo de la visualidad en la comunicación de masas es la mercantilización de la vida, al diversificar el medio de transmisión diacrónicamente se ha propiciado un consumo desmedido¹⁴. En otras palabras, las representaciones visuales que se reproducen en serie durante largos períodos de tiempo a través de diferentes medios de comunicación, tienen el poder de crear y homogeneizar los imaginarios sobre las cosas, las personas y las subjetividades como instrumentos para el control social y político, que mantienen ideales de corporalidades y sociedades disciplinadas¹⁵. La reproducción de los discursos visuales controla también el contexto del discurso hegemónico, al igual que los fragmentos que lo componen y crean estereotipos, que son ideas determinadas y aceptadas comúnmente entre grupos de personas sobre algo o alguien específico, pasan de generación en generación y son difíciles de modificar o transformar.

Desde una perspectiva racial, el agobio de sectores históricamente racializados por la ausencia de sujetos activos en creación de narrativas visuales que dignifiquen y desracialicen sus imágenes y representaciones ha generado una crisis de la representación visual manifestada por el aumento de imágenes en contra del racismo como se nombró anteriormente. En mi opinión hay una crisis en la representación visual en Latinoamérica que desajusta la visualidad hegemónica y la transforma. Dicha crisis debe ser leída con lentes que articulen la raza, el género y la clase, porque al parecer la putrefacción imposible de esconder en las efigies de la burguesía, no muestra el dispositivo de inexistencia de personas negras, de pueblos originarios u otros racializados. El individuo puesto en el centro de la escena discursiva, es un cuerpo masculino con un color de piel clara, que se asume como creador y consumidor del mundo, y por lo tanto de la visualidad, imposibilitando cambios y transformaciones.

14 Así lo propone el autor Vitta (2003) "A la comunicación visual de masas le tocó la tarea de activar esta relación, a partir de las funciones productivas, no a los individuos. La visualidad de la mercancía imponía la correspondiente visibilidad de sus funciones" (p. 263).

15 El término de disciplinar los cuerpos lo usa Foucault en *Vigilar y Castigar: nacimiento de una nación*, (1975/1992).

Agregar los cuerpos de personas racializadas en la representación visual como dispositivo comunicativo en el centro del discurso representativo, radicaliza la crisis antes nombrada. Cuando la antropóloga argentino-brasileña Rita Segato (2007) propone en su libro *La nación y los otros, que la "raza es signo"* (p. 13), a partir de la lectura por la mirada, en los cuerpos, al entrar en un contexto semiótico esta afirmación puede tener diversas posturas, la premisa de visualidad que se relaciona con la lectura de los cuerpos da paso al signo que plantea Segato, que en mi entender y al intentar ser más específica, la raza es un signo visual y, como tal, "depende de contextos definidos y delimitados para obtener significación" (p. 13). Todavía cabe señalar que esta última afirmación es el inicio para discurrir sobre el ejercicio mediático de la raza, el género y la clase a través del dispositivo cuerpo. Segato (2007) también expone que "es el contexto histórico de la lectura y no una determinación del sujeto lo que lleva al encuadramiento, al proceso de "otrificación" y su consecuente exclusión" (p. 134). El proceso histórico da sentido a la idea de raza y al ser este concepto un signo se construye en relación al significante que arroja un significado, lo que ayudó a construir un aparato de sentido con relación a sujetos racializados, para una interpretación determinada, un proceso de semiosis arbitrario y jerarquizante, lo que muestra el contexto como protagonista en el ejercicio de racialización.

Bajo esta perspectiva la representación visual, por lo tanto, es un ejercicio político mediado por diferentes factores, anclado a la realidad colectiva, que afecta tanto individual como colectivamente. Tiene una función informativa relacionada con la episteme de los temas que sirve para generar opinión pública¹⁶, o como mecanismo para la producción simbólica del mundo (Acaso, 2008), lo que lleva a preguntarme por la urgencia de articular semiosis o posibilidades simbólicas más allá del concepto de representación visual al dejar de obviar las diversas corporalidades, deconstruir narrativas hegemónicas y validar otros imaginarios de mundo.

A continuación presento un recuento histórico que ayude a establecer una hipótesis de cómo se construyó un aparato de sentido visual con relación a los sujetos racializados, que desencadenó una interpretación determinada en un proceso de semiosis arbitrario al servicio de intereses particulares de la *supremacía blanca*. Expondré la idea de raza en el período

16 La autora presenta un ejemplo sobre la prohibición de mostrar imágenes de cadáveres de los atentados del 11 de septiembre en los Estados Unidos con el propósito de no mostrar la vulnerabilidad del país (Acaso, 2008), lo que relaciono con la persistencia en mostrar imágenes de racismo o de esclavización que recaen y reiteran la "vulnerabilidad" de las personas negras.

colonial y transformaciones que ayudan a entender el dispositivo racial, que es lo que antecede y crea el racismo, un fenómeno complejo¹⁷, abordado y estudiado por varios autores y autoras en varias partes del mundo. Se ubicará el racismo en Latinoamérica, lo que sitúa esta problemática en un contexto específico, y en mi entender, introduce desde los orígenes de las representaciones visuales racistas el uso de la tecnología para la masificación de imaginarios negativos sobre las personas racializadas y la creación de estereotipos, a partir de arquetipos, sobre las mujeres negras en Latinoamérica en particular.

El racismo es un fenómeno generalizado en todo el mundo, creado y difundido a través del tiempo por varios dispositivos que lo justifican y lo adaptan a las diferentes transformaciones sociales. Dentro de las múltiples formas en las que se manifiesta el racismo están las representaciones visuales que han sido un mecanismo para mantener estereotipos racistas sobre ciertos grupos de personas. Sumado a la necesidad de los mercados por la visibilidad para garantizar y propiciar el consumo a partir del deseo y la producción de sentido, como lo propone la afrobrasileña, doctora en ciencias de la comunicación Rosane Borges (2008), que como consecuencia perpetúa el poder sobre determinados grupos económicos, y que lo tomo para guiar la conversación sobre las imágenes, el deseo, las ideologías y el poder.

1.2. Raza y racismo: Historias situadas en paralelo

Al abordar las ideas de raza surge la necesidad de revisar la historia y entender en qué momento la raza adquirió un sentido biológico y cómo se trasladó a los órdenes visuales a largo del tiempo en América. Este concepto ha sido estudiado por diferentes disciplinas, en distintos momentos y por diversos autores sin llegar a una única conclusión sobre el tema. Dicha revisión la presento desde dos historias que caminaron y caminan en paralelo, lo que me ha servido para establecer una hipótesis sobre el papel central de la representación visual, junto a la ciencia y la tecnología como elementos para mantener el racismo.

Investigadores como Carlos López Beltrán (2001) argumenta sobre el origen del concepto de “raza”¹⁸ en el siglo XV con la adopción de la palabra en las lenguas romances. Otros autores también establecen que en este mismo siglo, a partir de los “estatutos de limpieza de sangre” se originó la “raza”, al tomar

17 “Una configuración racista determinada no tiene fronteras fijas, es un momento de una evolución que sus potencialidades latentes y también las circunstancias históricas, las relaciones de fuerza en la formación social, desplazarán a lo largo del espectro de los racismos posibles” (Buraschi y Aguilar, 2019, p. 67).

18 Tuve acceso a este documento gracias a mi tutora la Mtra. María Haydeé García Bravo. A modo de resumen, el surgimiento de la palabra raza en las diferentes lenguas romances, como lo plantea López Beltrán en el inicio del texto *Una crítica de la noción de raza*, se puede ubicar en varios momentos dependiendo del idioma. Y concluye que la idea de raza dentro de la construcción del lenguaje ha estado presente mucho antes que la idea de raza para un uso biológico respecto a los humanos y en lo social. (López Beltrán, 2001).

características a partir de ideas religiosas de “pureza de la sangre” anti-semita. Lo anterior indica que la raza no se usaba para clasificar aspectos físicos de las personas, sustentada con supuesta evidencia científica, sino contra pueblos semitas (judíos y árabes), quienes tenían otra cultura y adoraban otros dioses y mesías, por lo que en esta época la lectura de dicho concepto no era en el cuerpo. (Schaub, 2019).

Es innegable que varios autores señalan que es también, a finales del mismo siglo XV, cuando llegaron los colonizadores a los territorios de las Américas de los antiguos reinos ahora llamados Europa que arranca una etapa que profundiza la racialidad. Los colonizadores pusieron en duda la humanidad de los pueblos originarios de estos territorios, bajo el pensamiento de “pueblos sin religión”, que para la época se entendía que eran como seres sin alma que pertenecían al mundo de los animales, por lo que podían ser esclavizados y sometidos a trabajos forzados, (Grosfoguel, 2012).

Foucault (1998), se aleja de un período más exacto y argumenta que la “raza” tiene su inicio entre los siglos XVI y XVII con *la guerra de las razas, enmarcando la idea de “raza” como etnia*¹⁹. Dentro de esta propuesta Foucault no desarrolla una reflexión del término junto al proceso de colonización de los “nuevos” territorios, considerando más de un siglo de masacres, violaciones y despojo que causaron la disminución exagerada de la población originaria y por lo tanto el descenso de la mano de trabajo esclavizada y solo después de la discusión de si estos tenían alma y se estableciera que sí, se les denominó como bárbaros susceptibles de mejora a partir de adoptar el idioma y la religión²⁰ cristiana. Por lo que la idea de raza como etnia, según dicho autor, mantiene la clasificación por diferencias no solo de religión o de cultura, sino también físicas.

Desde otra perspectiva la afrobrasileña Gislene Aparecida dos Santos (2002) toma a Todorov (1989), cuando “afirmó que los filósofos de las luces fueron los primeros en proponer teorías racialistas” (p. 45) bajo preposiciones sobre: las características físicas de grupos humanos; relaciones entre cultura, moral y “raza”; “el comportamiento del individuo depende del grupo sociocultural al que pertenece”; jerarquías entre los grupos de “razas” (Todorov, 1989, apud Santos, 2002, p. 46).

Siguiendo con el recuento histórico, se inicia el comercio transatlántico de personas esclavizadas del continente africano,

19 La “contrahistoria” no solo relata a los vencedores como garantía del olvido de los vencidos, sino que se usa para disfrazar injusticias de la batalla en la necesidad violenta del orden de las cosas. (Foucault, 1998).

20 “Aquí se inauguran los dos discursos racistas usados por los imperialismos occidentales a través de los próximos 450 años de expansión colonial europea en el mundo: el discurso racista biológico y el discurso racista culturalista” (Grosfoguel, 2012, p. 14).

en el siglo XVII, específicamente en el año 1619, fecha en la que se tiene registro de la llegada del primer barco cargado con la nueva mano de obra forzada, considerada animales de carga, para el trabajo y reproducción. A partir de esto se estableció la división y control social por castas²¹, siendo las personas esclavizadas quienes pertenecían a los grupos más bajos. En el siglo XVIII la historia natural introdujo la idea de raza como clasificación de la humanidad con el padre de la taxonomía, Carolus Linneo²², quien consideraba la adscripción de un individuo a un grupo racial dependiendo de criterios taxonómicos, cultura y personalidad, (Buraschi y Aguilar, 2019).

21 "El término procede del latín "castus" (puro), se aplicó a los grupos sociales de la India "de una unidad étnica mayor que se diferencia por su rango, que impone la endogamia y donde la pertenencia es un derecho de nacimiento". Solo a finales del XVIII cobró el sentido figurado de "grupo social cerrado"". Diccionario Etimológico Castellano en línea

22 "(...) sostenía que las características mentales se heredan, igual que las físicas" (Buraschi y Aguilar, 2019, p. 16).

23 Según la autora Cassierer (1992) "asume la razón, en el siglo XVIII, el papel de una fuerza motriz del progreso espiritual" (Cassierer, 1992, apud Santos, 2002, p. 22).

Desde otras afirmaciones planteadas en el libro *La invención del ser negro*, Gislene Aparecida dos Santos (2002), propone otra lectura en la que el racismo inicia a partir de las variaciones en la noción de humanidad, específicamente de las ideas de la ciencia, la biología y su relación con el progreso, entendiendo la razón²³ como la máxima expresión de conocimiento o descubrimiento de la verdad, lo que estableció unas leyes universales para explicar el mundo sin estar mediadas por la religiones y sí por las explicaciones racionales. Un *materialismo biológico* que detalla las características del ser humano y la naturaleza. En el siglo XVIII en la ilustración, el ahora continente europeo miró al mundo y estableció a los otros a partir del afuera de sus fronteras, instaurando las particularidades y las diferencias entre los seres humanos y jerarquizando a los hombres y los no hombres. Este argumento justificó la devaluación u otrificación de ciertas corporalidades, dejó de manifiesto la creación de una idea centrada de ver un mundo afuera, racializable, y eliminó el cuerpo de la búsqueda por la verdad.

Respecto a lo anterior, considero relevante cómo la corporalidad es adjudicada a un grupo determinado de individuos y la razón a otros, cómo su dicha otrificación es la corporalización exagerada y para los "humanos" pensantes o racionales se invisibiliza, desecha o desvaloriza la carne, el cuerpo. En otro sentido, al no poder eliminar el cuerpo la autora Gislene Aparecida dos Santos (2002) argumenta que "la razón se adjudica solo a ciertos sujetos o corporalidades desarrolladas, determinado por la interferencia del ser humano en su entorno que depende de la razón y su capacidad racional" (p. 16).

Siguiendo esta línea del cuerpo, según la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL, 2021) solo a mediados

del siglo XIX se difundió globalmente la idea de que la especie humana estaba subdividida en cuatro razas relacionadas con los diferentes continentes y caracterizadas por rasgos físicos particulares, como el color de la piel, la textura del pelo o la forma de la nariz y del cráneo, entre otros, igualmente lo afirma la maestra María Haydeé García Bravo, (2014, 2016^a, 2016b y 2016c). Respecto a esto se puede adicionar la afirmación de Santos (2002), que el estudio biológico sobre los seres humanos para dividirlos en razas determina los lugares que las diferentes razas tienen que ocupar en el mundo y cuáles son sus derechos, “haciendo que las realidades raciales superen cualquier teoría del derecho” (p. 49). Continuando con la autora Santos (2002), quien toma el planteamiento de Banton (1977) sobre el cambio de sentido de la palabra raza para separar o dividir los seres humanos que se dio desde los años 1800 (Banton, 1977, apud Santos, 2002, p. 48).

A finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX se dio inicio a las guerras de independencia en América²⁴ que se extendieron durante casi un siglo, siendo Estados Unidos el primer país en declarar la autonomía de sus territorios en el año de 1775. Seguido a esto comenzaron los procesos de abolición de la esclavitud de las personas afrodescendientes, iniciando en 1804 en Haití, hasta 1888, año en que Brasil, el último país de la región, aboliera la esclavitud.

La idea de progreso se instaura en los seres humanos a través de la primacía de la razón²⁵ que posteriormente en el siglo XIX, ese progreso se convierte en el paradigma de evolución de la ciencia (Santos, 2002), se impulsaron las ideas de clasificación de los seres humanos bajo la deshumanización y estigmatización, fue tras “la evolución del darwinismo y su aplicación en el mundo antropológico-social que la cuestión de la raza ganó un enfoque más radical” (Santos, 2002, p. 51), apoyando la creación de la eugenesia²⁶, pseudociencia que trataba de mejorar las cualidades en las diferentes razas. La propuesta fue publicada por Sir Francisco Galton en 1885, quien introdujo la estadística para confirmar su teoría y sacar conclusiones sobre: la masiva reproducción de clases bajas, la relación de tamaño (pequeño) del cerebro y la fertilidad, la mala nutrición a causa de mayor reproducción y la mediocridad transferida genéticamente, todo con el propósito de comprender cómo se mejoraron aspectos raciales. En este estudio se establecieron las diferencias y relaciones entre los conceptos genotipo y fenotipo, herencia y

24 Países como México, Colombia, Argentina, Chile, entre otros, tuvieron una independencia temprana, entre 1800 y 1820. En la segunda oleada de independencias están Brasil, Uruguay y Bolivia. El último país en declarar la independencia en ese siglo fue Cuba; la Guyana inglesa y Suriname se independizaron hacia la segunda mitad del siglo XX.

25 “(...) la razón mejora (aprimora) el trabajo de la naturaleza aplicando el movimiento adecuado para su desenvolvimiento” (Santos, 2002, p. 21).

26 “Ciencia que trata de todas las influencias que mejoran todas las cualidades innatas, o materia prima, de una raza; también aquéllas que la pueden desarrollar hasta alcanzar la máxima superioridad para el parentesco y la herencia es determinante en las características de las razas humanas” (Castro Moreno, 2014, p. 2). Francis Galton uno de los padres de la eugenesia consideraba que la herencia era el motor del proceso evolutivo. Propuso el concepto de *constitución* para describir características en el carácter, intelecto, capacidad artística entre otras, en su obra *La herencia del genio* de 1869.

27 Un ejemplo de esto son las Leyes de esterilización que se extendieron por varios países de Latinoamérica, Brasil 1918 *Sociedad Eugénica de Sao Paulo*, Asociación Argentina de Biotipología 1937, *Eugenesis y Medicina Social*, Instituto de Medicina Social de Perú 1927, *Sociedad Mexicana de Eugenesia para el Mejoramiento de la Raza* 1931. Todas estas instituciones estaban orientadas a mejorar la raza con base en la raza blanca. (Ruiz Gutiérrez y Suárez, 2002).

28 “La antropología como ciencia, surge relacionada con la expansión de occidente y su objeto de estudio es el otro colonizado, con aportaciones a la teoría de la evolución, clasificaciones y tipologías de los grupos humanos construyeron las bases científicas del pensamiento racista” (Castellanos, 2000, p. 1).

29 “Tiene sus orígenes a finales del siglo XVIII con el alemán Franz Joseph Gall. Con instrumentos especiales para medición de diferentes partes de la cabeza y la cara, se relacionaron rasgos físicos que eran expuestos en fotografías” (Dorotinsky Alperstein, Deborah, Sesión 5: configuraciones fotográficas de los indígenas Museo Amparo, 2020) Argumento que también lo afirma la maestra mexicana María Haydeé García Bravo, (2020). Se afirmaba que la forma del cráneo determinaba aspectos mentales y psicológicas en las personas (García Bravo, 2014).

evolución, todas palabras usadas en la naciente biología. Las investigadoras mexicanas Rosaura Ruiz Gutiérrez, Laura Luz Suárez y el investigador Guazo López (2002), afirman que “la doctrina eugenésica, representó un elemento ideal para apoyar las tesis deterministas, que sirvieron como marco científico para legitimar el racismo, las diferencias de clase y el colonialismo” (p. 18)²⁷. Bases que estructuraron el discurso de la verdad a través de razón que posteriormente pasaría a ser desarrollado también en lo visual.

Lo anterior sucedía al mismo tiempo que la consolidación de estados-nación como nueva organización social en las colonias, lo que evidenció la necesidad de una identidad nacional que pudiera responder a la relación histórica, cultural, lingüística y filosófica de los grupos de personas en los diferentes territorios en las Américas. La identidad es la idea individual de cada persona que se construye con la existencia de otras personas en medio de un territorio, cultura e historias, siendo así un proceso relacional. Para efectos de las modificaciones necesarias en el período de tránsito social a naciones independientes, la identidad nacional se construye desde la misma idea de afirmación individual a la nación y el Estado, estableciéndose así, una necesidad de carácter político que genera el derecho a la nación y a la ciudadanía. Para el caso de Latinoamérica los mitos de mestizaje, crisol de razas y democracia racial fueron introducidos como soporte identitario necesario para la creación de territorios nacionales, un concepto que contenía hipotéticamente la diversidad con la que se compondrían los nuevos países, pero debido a que la base simbólica y cultural es la misma colonial, el mestizaje sustenta un discurso para minimizar e invisibilizar la cuestión racial dentro del propósito identitario de la región como lo plantea el sociólogo Eduardo Bonilla Silva (2000), exaltando la mezcla de las razas para afirmar que el racismo no existía.

Como se ha visto, en paralelo, en el siglo XIX se establecieron también otras formas de dominación sustentadas en la legalidad y la veracidad de las ciencias académicas, dando lugar al inicio de disciplinas/estudios que impulsaron la clasificación de los seres humanos al igual que la deshumanización de grupos sociales, (García Bravo, 2016b y 2016c). Disciplinas creadas como la antropología²⁸, antropometría y frenología²⁹ dieron inicio a lo que se conoce como racismo científico, sentando las bases académicas del racismo en el siglo XIX. Así pues, la idea de raza

fue introducida en América a partir de estudios³⁰ que pretendían demostrar la supuesta inferioridad biológica de la “raza negra” y una presunta degeneración racial y decadencia social de la región por el mestizaje (De la Fuente y Reid, 2018). Nuevamente la identidad está presente en ese tránsito a la organización política moderna, no obstante en esta oportunidad desde la individualidad que también permite el cuerpo, el discurso de “razas” se mantiene intacto, a pesar de la independencia y de la abolición de la esclavitud.

En este punto se vislumbra la transformación del discurso, de la significación y de los nuevos códigos, a partir de la lectura en los cuerpos, una visualidad de sujetos y sujetas racializables, para mantener el poder y el control económico. Respecto a lo anterior el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2014), afirma que la raza ha sido una construcción mental sobre la experiencia de la dominación colonial fundamental para la clasificación social en el mundo. Los autores españoles Buraschi y Aguilar (2019) afirman que “la modernidad³¹ está determinada por el momento histórico en que se relaciona la raza con un sentido biológico, en convergencia, desde Europa, con otros fenómenos políticos y sociales como el colonialismo, el imperialismo, la industrialización, los movimientos nacionalistas, etc”. (Wieviorka 1994; Moreno Feliú 1994, apud Buraschi y Aguilar, 2019, p. 15).

En 1816 el rey João VI en Brazil estableció las leyes que promovieron la migración de europeos y estadounidenses blancos con el propósito de recolonizar territorios deshabitados y explorar nuevas riquezas. Fue en 1866 que italianos, alemanes, suizos y de otras partes de Europa llegaron con el objetivo de blanquear³² la sociedad brasileña. Se suponía que en diez años la población negra habría disminuido considerablemente y Brazil entraría a las puertas de la modernidad sin mezcla racial que devaluaba la recién formada república, (Velasco, 2015).

Las expediciones antropológicas realizadas en Latinoamérica desde fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, registradas por medios fotográficos se encuentran en los archivos visuales de Argentina y México. Estas imágenes muestran formas tanto estéticas y narrativas para la construcción de la composición con un carácter científico. Las personas registradas eran indígenas o afrodescendientes en muchas ocasiones puestas frente a la cámara en un fondo blanco, para evitar lecturas de sus contextos

30 “La creencia darwinista social (...) de la competencia entre grupos raciales, algunos de los cuales estaban destinados a desaparecer y vivir bajo el yugo del más apto” (De la Fuente y Reid, 2018, p. 14).

31 “En este sentido, podríamos considerar que la ideología racista es una forma de justificar la dominación frente a las teorías universalistas que se han desarrollado a partir de la revolución francesa. Antes, aunque se hablará de diferencias naturales, no existía la necesidad de una justificación de la desigualdad. Lo mismo pasa con el concepto moderno de identidad: es fruto de la crisis de las identidades tradicionales y de los procesos de globalización” (Buraschi y Aguilar, 2019, p. 15).

32 “En sus Cartas do Solitário publicadas originalmente en el periódico Correio Mercantil entre septiembre de 1861 y abril de 1862, expresó: “El hombre libre, el hombre blanco, especialmente, además de ser mucho más inteligente que el negro, que el africano bozal, tiene el incentivo del salario que percibe, del provecho que toma del servicio, de la fortuna en fin que puede acumular en beneficio de su familia” (Velasco 2015, p. 2).

territoriales, seres humanos retratados sin sus contexto, (García Bravo, 2014, 2016c y 2020).

En el texto *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas negras (2010)*, se expone cómo se mantiene una relación de dominación de un grupo étnico sobre otro, en el periodo colonial, en la creación de los nuevos Estados. Un tejido social moderno con fronteras raciales solapadas que permitían una movilidad socio racial, pero que “mantuvo el pensamiento colonial intacto y el <<racismo³³>> como una de sus manifestaciones” (Mosquera 2010, p. 365), se pasó de la organización social por castas, a “razas”, sin modificaciones estructurales que transformaran la organización, el sentir, el pensar y el actuar de las personas. La identidad política de los países latinoamericanos cargaba en su composición una coyuntura con la religión para “asegurar una cultura de la tolerancia en la esfera pública” (p. 29) como lo asegura el filósofo latinoamericano Juan Cristóbal Cruz Revueltas (2009), bajo la idea del mestizaje y el silenciamiento de los aportes afros en la construcción de las naciones.

Visto lo anterior se concluye que la raza, como afirman otros autores, es un concepto relativamente nuevo con una historia muy antigua (Troyano, 2010). Esto significa que en un sentido amplio, como práctica de dominación basada en la naturalización de las diferencias, tiene raíces antiguas. Estas creencias³⁴ se implantaron como verdades en los imaginarios de las personas y de las instituciones dando origen al racismo³⁵, un fenómeno en constante movimiento que se transforma dependiendo del contexto social e histórico, presente en todas las escalas, desde lo individual, lo institucional y lo social, y todas las dimensiones: económica, política, cultural.

Científicamente se constata que la humanidad es una sola y no existen razas entre los seres humanos y son los conceptos de etnia e identidad las nuevas ideas para entender la diferencias culturales y políticas de los diversos grupos sociales. Sin embargo, la raza, como hecho social, para señalar e identificar las consecuencias de la racialización, sí se aplica, a partir de que científicos sociales reconocen que estas categorías sólo pueden ser aplicadas desde las ciencias humanas.

Para concluir este resumen de los orígenes y evolución del concepto de raza se tomaron las palabras de la antropóloga Rita Segato (2007) cuando afirma que “es el contexto histórico de la lectura y no una determinación del sujeto lo que lleva

33 “En esta lógica el racismo puede comprenderse como una ideología y una práctica que acompaña la expansión occidental en sus objetivos, de explotación control y dominio, pero que, por realizarse en condiciones específicas, no tiene una única forma de presentarse” (Mosquera 2010, p. 365).

34 Conocidas como *racismo científico* definición clásica de tipo biológico (Buraschi y Aguilar, 2019).

35 Es el resultado de múltiples factores “sobre la base de cuatro elementos (existencia de las razas, vinculación entre raza y moral, jerarquía racial y orden social racial” (...) (Buraschi y Aguilar, 2019, p. 14).

al encuadramiento, al proceso de “otrificación” (p. 134) y su consecuente exclusión, por lo tanto, “raza es signo y, como tal, depende de contextos definidos y delimitados para obtener significación” (p. 134). A lo que se añade, que el cuerpo y la corporalidad toman un papel central para la lectura de la marca histórica que da sentido a la idea de raza y al ser este concepto un signo se construye en relación al significante que arroja un significado, por lo que transformar este último, depende del significante o de la transformación de toda la idea del signo raza.

Antes de pasar a establecer la interpretación de racismo se concluirá con la afirmación, con la cual coincido, de la investigadora Gislene Apaprecida dos Santos (2002) respecto a que “el racismo fue inaugurado en el siglo XIX, pero con fundamentos lanzados en el siglo XVIII” (p. 52) bajo la idea de que la “raza” caucásica estaba supuestamente “destinada” a liderar y la “raza” negra u otras tenían que obedecer o estar al servicio. La creación de la negritud está ligada a la concepción de la blanquitud, como lo plantea Fanon (2008), al igual que el argumento propuesto en el texto *La imagen: Análisis y representación de la realidad* (2012), escrito por Roberto Aparicio, Agustín García Matilla y otros, sobre “la representación visual se construyó a partir de la mirada blanca” (p. 227), independiente de las ideas de mestizajes producto de la necesidad identitaria de los nuevos Estados-naciones postindependencias, a partir de una supuesta homogeneización racial.

36 Este texto parte de la lectura del racismo desde América, pero es importante aclarar que en otras partes del mundo también existió la colonización por parte de Europa, como África, Oceanía y algunos territorios en Asia. Autores de estos lugares también han aportado en las reflexiones sobre racismo y colonialidad.

1.2.1. Racismos: diferentes lecturas y perspectivas

Situar las definiciones y análisis del racismo a partir de la colonización³⁶ de los territorios que hoy conocemos como América, plantea explicaciones sobre las dinámicas en las que opera el racismo, diferentes a las planteadas desde Europa. En América, adicional a las pseudociencias vistas anteriormente, se llevaron a cabo campañas bajo los discursos de higiene y de blanqueamiento junto a otros eventos que establecieron tanto las manifestaciones como las consecuencias del racismo de formas diferentes a otros contextos.

El racismo ha sido ampliamente debatido y cada perspectiva continental tiene su propia versión o idea de racismo, enmarcada por su historia, cultura y los propios procesos sociales. La palabra racismo es polisémica y en sus múltiples significados describe

un fenómeno o “hecho social total que involucran diferentes dimensiones de lo social”³⁷, y sin olvidar la “raza como signo”, es el resultado de un proceso histórico, que se mantiene presente como lo argumenta Buraschi y Aguilar (2019), con el “rechazo al otro”³⁸ o su inferiorización, producto de un “tratamiento desigual” (p. 14,19,20), por pertenecer a un grupo social determinado.

En procesos de justicia, verdad y reparación llevados a cabo en países latinoamericanos como Colombia, Guatemala y Perú, se ha identificado el racismo desde dos perspectivas: la ideológica y la estructural. Sobre la primera, en el proceso adelantado por la Comisión de la Verdad en Colombia (CVC 2019) se identifica en el video publicado en su canal de youtube, como “el conjunto de ideas y creencias que tiene el potencial de llevar a que los individuos desarrollen prejuicios hacia un determinado grupo poblacional y que puedan inducirlos a que ejecuten acciones discriminatorias contra todo el grupo o parte de sus miembros” (Scheafer, 2001, apud CVC, 2019, 3:18”). Sobre la segunda perspectiva, la estructural, en el proceso de desarrollo de esa misma Comisión Colombiana (2019) se toman las palabras de Segato (2007) en cuanto a que el racismo es el “conjunto de privilegios que benefician de forma preponderante las necesidades y los deseos de individuos y colectivos que ostentan lugares de dominación y que monopolizan el ejercicio del poder” (Segato, 2007, apud CVC, 2019, 3:37”).

Autores como George M. Fredrickson (2002) y Eduardo Bonilla Silva (2020) señalan que es importante mantener el reconocimiento a la diferencia e identifican deficiencias a la hora de usar el término racismo, ya que no puede ser utilizado como una simple doctrina, y proponen el término de *supremacía blanca*³⁹ para referirse a la dominación racial, ya que no hay una manera de entender el racismo por fuera del clasismo, el sexismo, y otras intersecciones.

Investigadores estadounidenses, respecto a las estructuras institucionales modernas, a partir del estado-nación, plantean la idea del “racismo simbólico” en Norteamérica, como Stokely Carmichael y Charles Hamilton (1987)⁴⁰. Activistas políticos del movimiento estadounidense Black Power, señalaron dos tipos de racismo en la forma simbólica: uno individual que se materializa en hechos puntuales realizados por personas contra otras personas; y otro institucional, presente de forma masiva contra un grupo poblacional en su totalidad, llevado a cabo

37 Utilizamos la famosa expresión de Marcel Mauss, “Hecho Social Total”, para hacer referencia a los fenómenos sociales cuya comprensión necesita una visión holística puesto que involucran diferentes dimensiones de lo social: la dimensión moral, histórica, política, económica, psicológica, cultural, etc. (Buraschi y Aguilar, 2019).

38 Lo que puede agregar fenómenos como el clasismo, sexismo, homofobia, xenofobia, antisemitismo, antigitanismo, islamofobia o arabofobia (Buraschi y Aguilar, 2019).

39 “The term is clearly in danger of losing the precision needed to make it an analytical tool for historians and social scientists examining the relations among human groups or collectivities. But few would deny that we need, as a bare minimum, a strong expression and subordination” (Fredrickson, 2002, p. 21).

40 Hamilton, Charles & Stokely Carmichael, *Black Power: The Politics of Liberation in America*, New York, Random House, (1987)

por parte del Estado. El brasileño Silvio Almeida (2018) retoma estos planteamientos de racismo y agrega uno más al que llama racismo estructural, presente en todos los niveles sociales tanto individuales como institucionales, lo que para Bonilla Silva (2020), constituye una “propiedad estructural del sistema”, incluso si los actores “no se dicen racistas” (, p. 4).

Para Fanon (2008), el racismo es una jerarquía global de superioridad e inferioridad, sobre la línea de lo humano, que ha sido políticamente producida y reproducida como lo expone Grosfoguel (2012), “estructura de dominación durante siglos por el sistema imperialista/ occidentalocéntrico/ cristianocéntrico/ capitalista/ patriarcal/ moderno/ colonial” (p. 16). Lo que se entiende como varias formas de racismo o “categorías raciales, estando atrelada a las diferentes historias coloniales en diversas regiones del mundo” (Grosfoguel, 2012, p. 16).

Aunque las ideas de racismo en Europa son diferentes a las de las Américas resumiré brevemente tres lecturas o definiciones “clásicas” del racismo a partir de Buraschi y Aguilar (2019): “1. definición restringida del racismo planteada por el francés Pierre-André Taguieff, que aproximan las ideologías de raza en un sentido biológico a ideas morales de los individuos, imponiéndose principalmente de tres elementos (i). La existencia de razas; (ii) . relación entre aspecto físico (grupos raciales e individuos) y moral; (iii). jerarquía determinada de raza” (p. 18).

2. “Definiciones ampliadas del racismo que no solo vinculan el racismo a una cuestión de raza, sino que lo definen más en general como el tratamiento desigual de los individuos debido a su pertenencia a un grupo particular “ (Buraschi y Aguilar, 2019, p. 18, 19).

3. Definiciones intermedias del racismo: plantean la unión de la idea biológica de las razas y características culturales y sociales. Estas definiciones son las más asumidas dentro de las ciencias sociales y los organismos internacionales⁴¹. De esta se identifican dos posturas, la primera considera que el racismo culturalista contemporáneo es diferente del racismo clásico, este último se basa en una lógica de desigualdad y el racismo moderno o culturalista, según Buraschi y Aguilar (2019) abandona la lógica jerárquica y se apoya en una lógica diferencialista (p. 22). Al contrario, la segunda propuesta considera que identificar una lógica común entre las diferentes formas de racismo (Aranzadi, 2001) desde las formas más clásicas y biológicas hasta las formas

41 “El planteamiento intermedio está ampliamente presente en las definiciones de los organismos internacionales, donde se suele solapar el concepto de racismo con el concepto de xenofobia” (Buraschi y Aguilar, 2019, p. 20).

más contemporáneas, sutiles y culturalistas, es la clave de las definiciones intermedias. Buraschi y Aguilar (2019) afirman que “esta lógica se caracteriza por ser un proceso de inferiorización y de racialización” (p. 22).

Para efectos de este trabajo, que se ubica en Latinoamérica, la definición de racismo estructural es la más adecuada dentro del marco teórico, ya que presenta el racismo como un esqueleto que organiza el ejercicio de poder y no necesariamente una ideología o creencias de un grupo sobre otros, sino como un fenómeno que nos involucra a todos y todas, incluso instituciones y el aparato del Estado. Pese a esto, en el marco de la construcción comunicativa y semiótica resulta más apropiado asumir una idea ideológica, recordando que dicha ideología está situada en la realidad histórica para mantener el control de las poblaciones racializadas (Mendoza, 2021).

1.3. Representación visual y racismo

Consecuencias del fenómeno del racismo hacen parte de los conceptos del marco teórico usados en los próximos capítulos para entender una relación entre cuerpo y visualidad. Fanon (2008) en el libro *Piel negra, máscaras blancas* plantea que la esquizofrenia que antecede a la negritud por la adopción del lenguaje y la cultura del colonizador propicia una extrañeza del cuerpo o un no lugar, dicho planteamiento se relaciona bajo la interpretación la forclusión⁴² trabajada por Segato (2013), una especie de neurosis por negar u olvidar la madre negra en la constitución de las naciones latinoamericanas y de lo que nos compone como sociedades, y con madre negra se refiere a los aportes culturales e históricos de África en este continente. El cuerpo, aunque invisibilizado, toma voz de una manera extraña a partir del diálogo con la blanquitud. Fanon (2008) afirma que en el mundo blanco, los hombres de color encuentran dificultades en la elaboración del esquema corporal, un cuerpo objeto ausente de la escena de la experiencia de la vida en negación e incerteza. Esta dialéctica que Fanon propone entre el cuerpo y el mundo, es también una relación afectiva que desencadena no solo la extrañeza del cuerpo sino la afirmación y resistencia⁴³, lo que sustenta la centralidad del cuerpo⁴⁴ en la propuesta en clave antirracista, como vehículo de relación con el mundo, dividida en dos partes, una en dirección a la racialización del cuerpo a

42 “(...), la pérdida del cuerpo materno, o castración simbólica en el sentido lacaniano, vincula definitivamente la relación materna con la relación racial, la negación de la madre con la negación de la raza y las dificultades de su inscripción simbólica” (Segato, 2013, p. 202).

43 “Una conciencia del subconsciente no desde el blanqueamiento de tal, sino una nueva forma de existir” (Fanon, 2008, p. 95).

44 Que ha “conducido a innovaciones lingüísticas, expresiones potencializadas, estilos retóricos del cuerpo” (Hall 1997, p. 343, apud Werneck, 2010, p. 225). Y por otra parte el cuerpo “Se desenvuelve como espacio narrativo de los procesos de dominación de la sociedad racista y patriarcal y sus efectos, y es sobre este que la gramática del racismo se desencadena. Lo que implica decir también, que este cuerpo será vivido como ambiente de disputa y como arena donde los proyectos de liberación son enunciados” (Werneck, 2010, p. 226).

través de la imagen, como lo veremos a continuación, y otra de reivindicación de la corporalidad.

La consecuencia de la colonialidad y el racismo sobre determinados cuerpos ha generado un proceso de racialización debido a la afirmación de la médica feminista, afrobrasileña Jurema Werneck (2010), sobre las “formas de represión o aniquilación actuando como dispositivo de racialidad que se desdobra tanto en el nivel físico como simbólico” (p. 226). Personas racializadas corresponden a cuerpos no blancos que sufren violencia y discriminación por la marca histórica adscrita a rasgos físicos. La frase de Ibram X. Kendi (2021), que dice “el poder racista racializa a la gente” (p. 258) se asemeja a la afirmación de Héctor José Mendoza Cuéllar (2021) sobre la “racialización de determinados trabajos asignados arbitrariamente” (p. 120), que puede ser complementada con la racialización de los espacios y la movilidad.

¿Cuál ha sido el papel de la representación visual para promover la racialización del cuerpo, desde el contexto latinoamericano? La representación visual es un factor dominante para establecer los órdenes mundiales de acuerdo al proceso de significación. El poder de grupos sociales imperantes y sus intereses, controlan los medios que comunican mensajes o narrativas, que al ser transmitidas repetidamente forman estereotipos errados, negativos e incompletos. Las imágenes son mecanismos eficaces de control debido al constante refuerzo en la socialización y al carácter tenue y silencioso, que dentro de diversos objetivos fija órdenes sociales donde se privilegian unos grupos sociales sobre otros.

La necesidad de revisar representaciones visuales en el orden social pasado en el período colonial en Latinoamérica, ayuda a entender cómo se mantuvieron y mantienen discursos e imaginarios racistas a través de las imágenes, incluso después de conformarse una nueva identidad racial del mestizaje posterior a los procesos de independencia.

En el siglo XIX, con la invención de la fotografía en 1824, variaciones en el soporte tangible de la efigie pasaron de pintura y grabado, a la captura de copias “exactas” de la realidad bajo el proceso de tecnologización de la representación visual. Debido a la confiabilidad de este nuevo mecanismo se usó para documentar, dar testimonio, retratar, inventariar y como documento legal, debido a la innovación tecnológica de agilidad

y eficacia en el registro visual y como prueba de la verdad, por lo que fue ampliamente utilizada por la frenología, la antropología y la eugenesia para retratar la realidad de forma exacta y casi instantánea. Los avances tecnológicos en la fotografía visibilizan los hallazgos producto de las mediciones craneales y patrones fisionómicos de las personas que contribuían a identificar ladrones, asesinos, enfermos y otras características que evidenciaban la supuesta degeneración racial (Dorotinsky, 2020 y García Bravo, 2020).

Las pseudo ciencias pretendían evidenciar las diferencias fenotípicas de los sujetos dependiendo de los grupos sociales a los que pertenecían, a partir de plasmar diferentes características supuestamente científicas para el análisis riguroso de los objetos de estudio. Los sujetos eran fotografiados de frente y de perfil (con el objetivo de identificar los supuestos tipos raciales), (García Bravo, 2020); el registro individual de cuerpo completo o solamente del rostro eran los más comunes para estudios científicos como la frenología. Algunas imágenes encontradas son de mujeres desnudas, posiblemente obligadas a despojarse de sus ropas para ser fotografiadas, (Martínez y Tamagno, 2006), hecho que muestra la manipulación en los registros supuestamente “neutrales u objetivos” para la evidencia científica. Las conclusiones en los análisis científicos, de las particularidades físicas se asociaron a características morales, psicológicas e intelectuales que supuestamente predeterminarían la aptitud de algunas de ellas —y no de otras— para la “civilización”. Estos juicios se difundieron a través de la popularización de la fotografía en revistas y periódicos de la época al igual que en otros dispositivos culturales.

La búsqueda por la novedad corporal, según el autor Sánchez Menchero (2019) quien toma Hans Belting (2010) es “la curiosidad por la deformidad y por los cuerpos fenómenos o exóticos instauraron una representación visual de los otros, de la otredad bajo la espectacularización de las diferencias a partir de características físicas catalogadas como corporalidades extremas, salvajes, subhumanas” (p. 184). El registro fotográfico de espectáculos para el entretenimiento como los zoológicos humanos, teatros y museos eran usados como espacios para la exhibición de personas vivas y para adquirir supuestos conocimientos científicos⁴⁵ (Viera, 2019), usados comúnmente en

45 Acompañados de *espectáculos de variedades* o rarezas y pacientes de hospitales, la creación de estos espacios se le adjudica al alemán Carl Hagenbeck (1844-1913). En 1882 en el Museo Nacional de Río de Janeiro se realizó la exposición antropológica científica de indios botocudos. (Viera, 2019).

países como Brazil⁴⁶, Argentina⁴⁷, Chile⁴⁸ mostraban a las personas negras y de pueblos originarios en su supuesto estado natural de salvajismo e inferioridad humana.

El cine como entretenimiento masivo también fue usado para la difusión del racismo. El *blackface* es una puesta en escena que tuvo sus inicios en el teatro, con actores blancos, maquillados y disfrazados de personas negras. A inicios del siglo XX, con los avances del cine, las narrativas, que ridiculizan las facciones físicas de la población negra representándolos en papel de servidumbre, se volvieron muy populares. En varios países de Latinoamérica existen personas, comediantes, programas de televisión, carnavales entre otros, que hacen uso de la identidad afrodescendiente como disfraz, exagerando y ridiculizando los estereotipos conocidos de esta población (Sánchez Menchero, 2021).

El cine y la televisión son unas herramientas que hacen circular y refuerzan estereotipos de belleza, fealdad y comportamiento que alimentan el universo simbólico para homogeneizar los cuerpos, la historia, el tiempo, los espacios y las narrativas. A mediados de los años cuarenta, el enfoque de los medios de comunicación frente a la influencia del público era visto como un estímulo poderoso sobre una masa receptora y pasiva (modelo conductista, determinado por las conductas de los seres humanos). Años más tarde, el cognitivismo (teoría desarrollada entender la interpretación, procesamiento y almacenamiento de la mente humana) señala que los individuos perciben la información de acuerdo a imaginarios contruidos anteriormente, ya que estos tienen la capacidad de enfocar los intereses públicos en determinadas cosas, privilegiando unos temas y excluyendo otros, o en otras palabras, decidiendo qué cuerpos o cosas son visibles, no son visibles o son invisibles (Galak, 2019).

Las representaciones gráficas a través de periódicos y revistas en varios países latinoamericanos en el siglo XX evidencian la continuidad de mensajes estereotipantes de ciertos grupos sociales. En el diario *El Universal* (1932-1934) en México se publicaba humorismo gráfico, caricaturas e historietas que tomaban como lo expone Navarro Granados (2015), “las principales características del humor étnico (...), describiendo algunos de los estereotipos más recurrentes en sus páginas” (p. 24). La supuesta fealdad física de las personas negras es reforzada

46 En 1882 en Rio de Janeiro se presentó la exhibición de grupo indígenas en el Museo Nacional de Rio por órdenes del emperador de Brasil Pedro II.

47 Exposición Universal de 1889, como “antropófagos patagónicos”.

48 Chile del siglo XIX: representaban “lo anormal, lo que se alejaba del país que la élite quería construir”, dice Christian Báez.

recurrentemente en los chistes y burlas a través de la exageración de rasgos físicos y formas de hablar.

Hacia el año de 1930 las historietas se impusieron tras el desarrollo tecnológico de los medios de impresión, que propagaron la información escrita e ilustrada, las representaciones de personas negras “cómicamente y grotescas” continuaron proliferando considerablemente, como lo muestra *El negrito Aleli*⁴⁹, *Paragüitas el inventor del trabajo*⁵⁰ y *Tutú y su pandilla*⁵¹, (Ghidoli, 2016). Estos no fueron los únicos ejemplos de caricaturas, historietas o magazines de la época que ridiculizan a las personas afrodescendientes, dentro de muchos ejemplos está *Memín Pinguín* (1943) en México.

En Argentina también se desarrollaron narrativas visuales que asignaban características del modelo negro y enseñaban la interacción para mantener el orden jerárquico racial establecido. La idea del hombre negro grotesco se impuso para mostrarlo desde la idea de bárbaro y bufón de corte, utilizado para burlarse de actores políticos como fue el caso de Don Eusebio también conocido como *Eusebio de Santa federación*⁵², fue uno de estos bufones.

Esta forma estructural como se organizó el racismo afectó todas las instancias y niveles sociales, un orden social que clasifica las personas dependiendo de la marca histórica que se lea en sus cuerpos y que genera desigualdades en el ejercicio del poder. Existe una relación entre el racismo-sexismo y la dirección y estructura de las representaciones visuales de las personas, el cómo se retratan los diferentes grupos sociales tiene el propósito de mantener el orden social establecido a través de agresiones silenciosas ejercidas por las imágenes y su simbología para el control social, lo que para Segato (2013) es “violencia moral, un: conjunto de mecanismos legitimados por la costumbre para garantizar el mantenimiento de los status relativos entre los términos de género. Estos mecanismos de preservación de sistemas de status operan también en el control de la permanencia de jerarquías en otros órdenes, como el racial, el étnico, el de clase, el regional y el nacional” (p. 107).

De acuerdo a la cita anterior, puede decirse que quien controla y define los estereotipos tiene el poder simbólico sobre las ideas, valores, modelos y opiniones de la exposición de los cuerpos de las personas racializadas, sus formas y gestualidades, la representación visual de la corporalidad o *cuerpo medial* (Hans

49 Creada por el humorista e ilustrador Manuel Alejandro Martínez Parda, quien en 1935 dibujó en el diario La Razón “Cosas de negros”.

50 Esta fue una de las historietas donde los personajes negros eran presentados con los rasgos más animalizados. (Ghidoli, 2016).

51 Hizo parte de *Figuritas. La revista del escolar* entre 1937-38 (Ghidoli, 2016).

52 Don Eusebio fue uno de los bufones de Juan Manuel de Rosas, ver en: https://es.wikipedia.org/wiki/Don_Eusebio

Belting, 2010, apud Sánchez Menchero, 2019). El racismo como fenómeno estructural hace parte de las formas de control social que junto a la representación a través de imágenes genera diferentes consecuencias dependiendo del contexto de las y los sujetos. Ghidoli (2016) plantea que “la estereotipación racial abarca desde la (supuestamente inerme) fijación en roles sociales o laborales hasta las insultantes representaciones grotescas: criados, bufones, adeptos al régimen rosista, tipos sociales pintorescos” (p. 2). Afirmación que amplía la reflexión sobre los escenarios y actividades en los que han sido mostradas las personas racializadas, no solo en los estereotipos de miseria como lo plantea Rivera Cusicanqui (2015), sino también desde perspectivas burlonas y bromistas. Ejemplo de lo anterior y para el caso de la población negra afrodescendiente son imaginarios relacionados con la fiesta desde un carácter irónico o como opiáceos mentales y visuales de resistencia que hacen creer que a través de la fiesta (supuesta alegría constante o fortaleza inagotable) pueden sanar o superar las violencias sin necesidad de una reparación social, lo que ha normalizado este imaginario.

Estas representaciones han sido exhibidas en diferentes dispositivos visuales de comunicación (sistema educativo, prensa periódica, circuitos de creación y exposición artística, literatura), para las diferentes clases sociales y a través del tiempo. Han existido por lo tanto, maneras equivocadas o con poca reflexión crítica, de presentar a las personas racializadas en espacios y realizando tareas asignadas históricamente de cuidado y servicio para perpetuar el racismo, invisibilizando de forma general a través de las características de composición, lo que Rivera Cusicanqui (2015) llama representaciones de *miserabilismo*.

A partir de la idea de comunicación de masas, la circulación de las formas simbólicas masivas se da a través de un medio técnico y de un aparato institucional de transmisión (Thompson, 1998, p. 247), que parte de la persuasión afectiva, sumado a la mirada como fuente de deseo. El aumento de la tecnología o del medio técnico se dio a partir de finales de los 80s (Thompson, 1998, p. 302), con el acceso a video grabadoras domésticas y la consecuente transformación de la alfabetización visual. Este *boom* mediático (Acaso, 2008) obligó a mantener un contacto permanente con las imágenes, convirtiéndolas en unidades elementales de representación, bajo el ojo institucionalizante; lo que devuelve la reflexión al código común necesario para

entender el mensaje y los sutiles, pero eficientes procesos de la educación visual. Respecto a lo anterior Hall (1997, p. 9) entiende el sistema de representación como el aparato que genera significado entre las personas, lo que relaciona con la producción semiótica de la vida que desencadena procesos sociales y culturales. Lo que Torres y Vilchis (2021), sintetizan así:

La semiosis integra un conjunto de relaciones organizadas por elementos icónicos en estructuras concretas determinadas sintácticamente por texto visual, discurso, medio y contexto en que se ve inmersa una imagen visual, de ahí que se den diversos momentos de interpretación, ya sea de quien construye el sentido o de quien lo elige o ratifica (p. 93).

53 Aunque esta idea se toma por el autor Rowell (1998) para el caso de Estados Unidos, en los siglos XVIII y XIX, me parece una reflexión apropiada incluso para Latinoamérica en el actual contexto, de acuerdo a lo desarrollado hasta el momento en este capítulo.

Frente a lo anterior, asociado con el racismo surgen las siguientes preguntas ¿Qué significado tiene continuar con la simbología arbitraria de cadenas, esclavitud y violencia física relacionado con personas negras afrodescendientes como expresión de memoria o resistencia? ¿pelo crespo, labios gruesos, cola o caderas grandes (en mujeres), son los únicos íconos con los que se puede relacionar la población negra afrodescendiente? y ¿qué simbología puede seguir teniendo vigencia en una propuesta de representación visual antirracista y cuáles otras tienen que entrar en desuso? La representación como maquinaria para infligir violencia⁵³ sobre las personas afrodescendientes a partir de escenas de expresión violenta y con estereotipos que se han construido para garantizar la permanencia en el poder del grupo racial blanco, a través de lo visual como íconos que guardan una esencia con lo que los contiene e igual está cargado de simbología que necesariamente no le corresponde.

Entender por lo tanto, cómo el racismo actúa a través de la imagen, es solo una parte de la reflexión crítica en la búsqueda por la visualidad antirracista, otra parte es lo que afirma Fanon (2008), sobre cambiar desde el plano de la expresión, los estereotipos negativos, “no ser más esclavos de nuestros arquetipos” (p. 47), y apostar por la transformar de la función simbólica de los grupos sociales racializados.

1.4. Representación visual de mujeres negras en Latinoamérica y estereotipos racistas

Las consecuencias del racismo, particularmente en mujeres afrodescendientes latinoamericanas, evidencia una realidad de desigualdad y violencia exacerbada por las intersecciones en las matrices de opresión en las experiencias de mujeres, negras afrodescendientes y trabajadoras. En la actualidad continúan presentes imaginarios de mujeres negras como empleadas domésticas⁵⁴, cocineras, cuidadoras, madres de leche, bailarinas exóticas o prostitutas (Gonzalez, 1984), que para el caso de las dos últimas Fanon (2008) plantea la idea de un cuerpo extraño deseado como objeto sexual, producto de violaciones sistemáticas de mujeres negras en las Américas como herencia del periodo colonial, que las convierte en “seres permisibles” para la afirmación de la masculinidad blanca. Adicional a esto, no solo existe una creencia en la disponibilidad sexual, sino la idea de seres objetivados para ser consumidas también, en trabajos de servicio y cuidados (empleadas de limpieza, cocineras, lavanderas, al cuidado de otros). La función representativa a través de la visualidad ejerce un control sobre sus cuerpos con formas estereotipadas, folclorizadas o ridiculizadas. Rivera Cusicanqui lo presenta como la racialización del trabajo y la reproductibilidad de las formas simbólicas a través de la visualidad o representación de la miseria de pueblos que han sido colonizados y presentados según Rivera Cusicanqui (2015) “objetos pasivos de la acción” (p.152). La relación arbitraria entre forma física del cuerpo de mujer negra y pobreza, violencia y servidumbre generó una función simbólica que a través de la comunicación visual contribuye a mantener dimensiones sintácticas y semánticas (Morris, 1938, apud Torres y Vilchis, 2021) un ejercicio político que acompaña las formas visuales y el sentido.

Para comprender una relación posible entre mujeres negras y la representación visual racista, es relevante la lectura de de la estadounidense Patricia Hill Collins y Sirma Bilge (2019) sobre “las relaciones de poder del racismo, el sexismo, el heterosexismo y la explotación de clase” (, p. 18) en las diferentes experiencias humanas y en determinados contextos. A esto se le conoce como interseccionalidad, término acuñado por Kimberlé Crenshaw en 1989, abogada afroestadounidense, que en palabras de la afrocolombiana Mara Viveros Vigoya (2016) son “las múltiples

54 El trabajo doméstico es productor de la esclavitud, realizado por mujeres, principalmente mujeres racializadas (Gonçalves, 2021).

dimensiones de opresión experimentadas por las trabajadoras negras de la compañía estadounidense General Motors” (, p. 5).

La explicación de Hill Collins y Bilge (2019) es una forma de organización del poder que “señala cuatro ámbitos (...): el interpersonal, el disciplinario, el cultural y el estructural” (p. 18)⁵⁵, que sirven como herramienta teórica de esta investigación, para reflexionar sobre la relación entre la representación visual de mujeres negras y la reproducción del racismo, entendiendo este último en su carácter estructural; el cultural se refiere a los medios de comunicación capaces de difundir mensajes dependiendo de los diferentes contextos culturales, de forma masiva; la imágenes como objetos de significado para el control disciplinario del cuerpo y la sociedad; y el interpersonal desencadena la corporalidad racializada y feminizada de las mujeres negras.

De acuerdo con el contexto y la realidad de las y los sujetos existen diferencias en las intersecciones de los ejercicios del poder. En mis palabras permite describir sujetos sociales en sus particularidades desde las realidades colectivas y corporalidades individuales. Por ejemplo, no es lo mismo establecer la vulnerabilidad de una mujer blanca europea que de una mujer negra latinoamericana. Asimismo existen diferencias si nos referimos a hombres blancos homosexuales, transexuales indígenas o niños en condición de discapacidad.

La antropóloga colombiana Mara Viveros Vigoya (2016) hace un recuento sobre el término y las diferentes reflexiones de autoras como: Olympia de Gouges que relaciona en 1791 la dominación esclavista con la dominación patriarcal; en 1851, Sojourner Truth, ex esclava en Estados Unidos, evidencia la experiencia de mujer negra y confronta la idea de feminidad burguesa blanca en su discurso, *Aint I a woman?* (¿acaso no soy yo una mujer?); la literata peruana Clorinda Matto de Turner en 1899 en su libro *Aves sin nido*; Tarsila do Amaral (1923) presenta su obra artística *A Negra*; hacia la década de 1960 la colectiva Río Combahee lanza un manifiesto con orientaciones teóricas y metodológicas sobre las realidades de mujeres negras en los Estados Unidos, y en esta misma época en Brazil pensadoras y activistas como “Thereza Santos, Lélia Gonzalez, Maria Beatriz do Nascimento y Luiza Bairos, Jurema Werneck y Sueli Carneiro, entre otras expusieron la Triada de opresión “raza, clase y género” (Barroso y Costa, 1983, apud Viveros Vigoya, 2016, p. 5). Lo que muestra como las reflexiones sobre las condiciones de las mujeres negras

55 “Estas cuatro dimensiones de la organización del poder permiten el uso de la interseccionalidad como instrumento de análisis” (Hill Collins y Bilge, 2019, p. 18).

también fueron y son pensadas y reflexionadas desde contextos latinoamericanos, y expone las necesidades de continuar ampliando esta lista de pensadoras feministas desde campos como el cine, las artes, el diseño, entre otros.

En las mujeres negras y en este caso latinoamericanas recaen diferentes violencias por ser mujeres dentro del orden patriarcal que las considera inferiores, dependientes y al servicio de los hombres, sumado a la carga histórica de esclavitud, genocidio e invisibilidad por ser afrodescendientes. La opresión de raza y género juntas han mantenido en condiciones económicas de pobreza a las mujeres negras en Latinoamérica con relación a otros sujetos y sujetas sociales. Varios estudios señalan que el racismo y el sexismo sobre las mujeres negras latinoamericanas genera un impacto desproporcionado⁵⁶ en relación con otras mujeres no negras o no racializadas.

Para Lélia Gonzalez (1984) en la lógica de la dominación esclavista, las narrativas impuestas de forma violenta sobre las mujeres negras, han construido campos simbólicos contra ellas con estereotipos negativos. De igual manera se les ha negado que sean ellas mismas quienes hablen de sus propias experiencias o que construyan historias a partir de sus perspectivas de mundo, sin naturalizar los trabajos de servicio doméstico, cuidado, prostitución, entre otros. Otra consecuencia producto de dichos estereotipos ha sido la devaluación estética de sus fisonomías, estimulando el rechazo a sus corporalidades racializadas y obligándolas a disminuir sus rasgos físicos en un proceso conocido como “blanqueamiento”⁵⁷.

Los estereotipos funcionan como imaginarios que se han establecido como símbolo de las culturas, a través de un proceso temporal de refuerzo de unas mismas ideas sobre algo o frente a personas dentro de espacios y roles específicos. No se puede afirmar que todos los estereotipos son negativos o que es posible evadir el proceso de estereotipación. Estos imaginarios hacen parte de la construcción psicológica y emocional de todas las personas, lo que permite entender formas “correctas” de comportamiento social, que organizan la información para respuestas de peligro, de comportamiento, entre otras. La problemática con estas ideas es el proceso de estereotipación y los matices con relación a los diferentes seres y objetos sobre los que se apoyarán determinadas creencias. Para los cuerpos negros son imposiciones exacerbadas de ser para el otro, lo que

56 “A su vez, también es sabido que los ingresos totales promedio de las mujeres afrodescendientes, calculados en 1,9 líneas de pobreza, apenas superan la línea de vulnerabilidad a la pobreza definida por la CEPAL (1,8 líneas de pobreza), lo que en el contexto recesivo que vive la región actualmente muestra la probabilidad de una inminente caída en situación de pobreza” (CEPAL, 2018, p. 25).

57 “Es una promesa de reconocimiento que alienta una estrategia basada en el esfuerzo y la perseverancia (...) Me refiero al uso, desde la época colonial, de toda suerte de productos cosméticos para aclararse la piel o el pelo o al gasto desmedido en vestimentas de lujo” (Portocarrero, 2013, p. 168).

se convierte en un mecanismo de objetivación o en palabras de Fanon (2008) “El otro, lo blanco nos tejió (...) a través de mil detalles, anécdotas y relatos” (p. 105).

Lo que no muestra el estereotipo, propicia no solo una forclusión de la raíz negra o negación de la participación y aportes de la matriz africana en el continente, que en consecuencia impide reconocernos culturalmente como una mezcla⁵⁸ de personas de pueblos originarios, africanos, africanas, europeos y europeas (Segato, 2013). Es una idea de rechazo, de olvido y de silencio que lleva a la inexistencia y eliminación de la presencia afro en las Américas. Lo que se dice, por otro lado, son todos esos mensajes a los que estamos acostumbrados y acostumbradas, a visualizaciones que no corresponden a una diversidad de sujetas racializadas, que perpetúan la devaluación de las corporalidades y de bellezas diversas; la poca afectividad y poca capacidad intelectual; una supuesta predisposición genética al deporte, al baile y al sexo descontrolado; la sumisión al trabajo doméstico, y a la fuerza descomunal para el trabajo físico.

58 En otra dirección a los órdenes de invisibilidad del mestizaje.

59 Son de origen griego y significa “modelo ideal”. Sinónimos de arquetipos son mitos o leyendas.

Continuando lo anterior propongo desmenuzar estos estereotipos a partir de la idea de arquetipos desde personajes que se crearon en la edad antigua⁵⁹ y que han perdurado en el tiempo, hasta nuestros días. Tanto Lélia Gonzalez (1984) como bell hooks (1992) coinciden en que los orígenes de estereotipos de mujeres negras se remonta al período de la esclavitud en América, época en que mujeres esclavizadas eran obligadas a desarrollar trabajos relacionados con las labores del hogar y del cuidado, lo que Lélia Gonzalez (1984) encuentra como el inicio de servidumbre profesional en Brazil.

Respecto a lo anterior considero que las representaciones distorsionadas de las mujeres negras dentro de arquetipos específicos, se han creado bajo la perspectiva de la blanquitud: la madre, la bruja, la guerrera y la puta son los principales arquetipos en las que se han presentado históricamente. Por lo que indagar por los orígenes de los estereotipos a partir del periodo de la colonia, anclado o con base en determinada influencia arquetípica arroja luces sobre las narrativas, los campos simbólicos y representaciones visuales racistas existentes aún en la actualidad. Los imaginarios negativos instalados en las y los sujetos determinan parcialmente, comportamientos de personas racializadas y no racializadas, además de ser usados ampliamente por los diferentes medios de comunicación para diseñar

campañas, marcas, imágenes publicitarias, películas, fotografías etc. sin reflexiones críticas al respecto de la repetición de discursos que mantienen órdenes racistas.

A continuación me centraré en los arquetipos de la madre y la puta con relación a mujeres negras en Latinoamérica para entender algunos estereotipos usados en las representaciones visuales racistas.

1.4.1. Arquetipo de la madre negra

El arquetipo de la madre fue estudiado por Carl Jung, dentro de un sistema de modelos o patrones con los que se nutre el entramado del inconsciente colectivo. La madre representa los valores maternos idealizados de cuidado y amor, una especie de tierra bondadosa con el don de siempre dar. Al aproximarnos a una lectura de la interseccionalidad, situada en Latinoamérica en articulación con la madre negra nos remonta a un período de esclavización de las mujeres hoy racializadas. Como se nombró anteriormente Lélia Gonzalez (1984) y bell hooks (1992) coinciden que en el periodo de la colonia mujeres negras eran obligadas a cumplir trabajos de cuidado domésticos (cocineras, niñeras, lavanderas entre otras). Es aquí donde surge la relación entre mujer negra y trabajos de limpieza o mujer negra y cuidado de la casa como de las personas que viven en ella, los hijos, los enfermos etc. Lélia Gonzalez (1984) se basa en los conceptos de mulata y doméstica, (ideas que desarrollan el mismo trabajo) como las bases que crean la idea de “mãe preta”⁶⁰ (madre negra). Era y es la madre negra la cuidadora de gran parte de la clase media brasileña, que al no ser reconocida en su importante papel ha generado una especie de neurosis social. Lo que es corroborado por Segato (2013) desde el concepto de forclusión, no solo con negación de la madre negra, sino lo que representa simbólicamente el silenciamiento de la mujer cuidadora y dadora de leche o ama de leche. Un proceso de violencia, discriminación y eliminación de este papel fundamental en la reproducción de la vida tanto de mujeres como de hombres. Considero que estas ideas no solo se vivencian en el caso de Brasil, sino en general en toda Latinoamérica⁶¹ cambiando de mujeres negras afrodescendientes a mujeres de pueblos originarios, dependiendo de cada país.

60 “Todavía sobre esta óptica realista de interpretación está la imagen que quedó de la mujer negra en el papel de doble, de silenciosa y de anónima, que le cabe representar, episódicamente, en la condición de esclava sirviendo de “mãe-preta”, apapacho corpulento y senos llenos de una maternidad que determinaría su elección de cuidar y amamantar los hijos herederos de la familia colonial en el Brasil” (Gonzalez, 1984, p. 18).

61 Con excepción de las naciones donde la población es principalmente negra, Belice, Haití y algunas islas del Caribe.

La reproducción de la vida, el cuidado y la casa han sido trabajos asignados históricamente a las mujeres. En la época de la colonia el cuidado doméstico y de las familias blancas recaía sobre las mujeres esclavizadas, igualmente ellas eran obligadas y persuadidas a tener niños y niñas para mantener y aumentar la mano de trabajo esclavizada (hooks 1992), igualmente, las tareas de cuidado dentro de sus propias familias eran realizadas por dichas mujeres. Después de las independencias en las colonias y la abolición de la esclavitud se mantuvieron los mismo órdenes laborales, los trabajos domésticos y de cuidados se mantuvieron a cargo de las mismas mujeres. Adicional a lo anterior, los trabajos de cuidado, limpieza, cocina, entre otros, han sido poco valorados y en algunos contextos mal vistos, mal pagados o sin ninguna remuneración y con poco reconocimiento social. Solo hasta ahora en las reflexiones de la economía del cuidado toman en cuenta su valor dentro del PIB, pero continúan siendo empleos precarizados por tratarse de labores históricamente feminizadas.

El arquetipo de madre negra adquirió una visualidad fundada en unas formas corporales específicas, dentro un espacio determinado y realizando alguna de las labores antes nombrada: mujer adulta; corpulenta o de talla grande; presentada dentro de la casa, principalmente en la cocina, y junto a un objeto o acción de limpiar, cocinar o cuidar. En Colombia por ejemplo, la publicidad del producto de limpieza, detergente, desinfectante para el hogar, marca *Límpido* de la compañía *Clorox*, utilizó durante varios años la imagen de una mujer negra conocida como *Blanquita*, con las características antes nombradas para promocionar este blanqueador. Este no es el único ejemplo, en la historieta mexicana *Memín Pinguín*, la mamá del protagonista, un niño negro, es una mujer negra estereotipada con las mismas características.

El estereotipo encajado en unas formas representativas visuales desencadena una simbología de aguante y dureza; las imágenes de mujeres de talla grande y cuerpos grandes en este contexto corresponden a la idea de una mujer con la capacidad de cargar el mundo sin quejarse e incansable.

1.4.2. Violaciones sistemáticas - Arquetipo de puta

Una de las marcas del racismo y del machismo sobre mujeres negras se plasman en las características de sus cuerpos

representados visualmente como exuberantes, altamente dotados de sexualidad, con poca inteligencia, vistos como objetos para el consumo sexual y poco afectivos (Cepal, 2018), relacionándolas con disponibilidad sexual de los hombres y relegándolas a narrativas relacionadas con el baile exótico y la prostitución.

La puta hace parte de los arquetipos femeninos que se relacionan con el pecado y la seducción, un deseo sexual insaciable que no se doblega a ningún hombre. En este sentido resulta oportuno partir del mito de Adán, Eva y la manzana del fruto prohibido, un relato de un hombre pasivo que no asume responsabilidad de sus decisiones y una mujer activa apropiada de su propio placer sexual. Al final ella es la provocadora, culpable de los deseos sexuales del hombre y lo incita a pecar. Este mito está presente en culturas de occidente bajo las creencias católicas que relacionan el sexo y la sexualidad con el castigo y la culpa por sentir deseos.

Desde otra perspectiva la hipersexualización de mujeres negras empezó antes de la trata transatlántica de seres humanos, cuando Europa decidió explorar África sin saber que se encontraría con otro mundo posible. Fascinación, falta de conocimiento y aires de superioridad los dejaron aterrorizados por los bailes, la ropa (apropiado para altas temperaturas) y las costumbres de poligamia. Un mundo existente impensable e imposible para la perspectiva cartesiana y “racional”.

Las mujeres negras eran vistas como exuberantes, con deseos sexuales desenfrenados debido al contexto y supuestas costumbres “salvajes”, provocadoras del deseo pecaminoso de los hombres blancos, por lo que tenían que ser estigmatizadas, ridiculizadas y objetivadas.

hooks (1992) argumenta cómo las mujeres blancas podían ser absueltas del pecado de la provocación sexual por medio del matrimonio, formalizar una unión con un hombre, ante la iglesia y los ojos de dios, las aproximaba a la “santidad”. Este acto religioso para la absolución sólo era permitido para mujeres blancas. Las mujeres negras descendientes de esclavizadas o vistas como objetos o animales para el trabajo, podían ser abusadas sexualmente por sus dueños o por cualquier hombre y nunca estarían libres de pecados. Tanto mujeres y hombres blancos aceptaban estos abusos justificados por la victimización de las almas vulnerables presas de pecado negro.⁶² La creencia de que las mujeres negras estaban disponibles sexualmente y

62 “Mujeres y hombres blancos justificaban la explotación sexual de las esclavas negras alegando que eran las incitadoras de las relaciones sexuales” (hooks, 1992, p. 87).

en todo momento para los hombres blancos son producto de la exotización de las personas catalogadas como “salvajes”. Fiesta, baile y alegría negra junto a un periodo colonial que legalmente permitía la violación de mujeres esclavizadas ha perpetuado estos imaginarios hasta nuestros días.

La violencia simbólica y física recibida por mujeres negras a través de la hipersexualización se difundieron y naturalizaron estereotipos representativos que reflejan visualmente el arquetipo de puta. La cosificación corporal de estas mujeres se dio bajo la mirada del hombre blanco. Ejemplos de lo anterior en imágenes, son las publicidades de objetos “adaptables” a metáforas de cuerpos negros sexualizados, dulces de chocolate como el *Beso de negra* de la marca Nestlé vendido en Colombia, muestra una mujer negra de ojos cerrados, dando un beso de perfil, en un fondo rojo, junto a un ícono de labios gruesos pintados de rojo. O la publicidad de las *Llantas General* de la empresa *ErcoTires* de Ecuador, que presenta un texto en la parte superior de la imagen que dice – Qué negra tan rendidora! Y por debajo una mujer negra exuberante junto a dos llantas negras.

La fijación sexual en las representaciones visuales de mujeres negras siguen estando presentes, sin nombrar lo que acompaña estos imaginarios, como la poca inteligencia, la falta de afectividad o la devaluación de sus cuerpos, que desencadena una serie de consecuencias emocionales y psicológicas en las mujeres negras.

1.5. Reflexiones finales de capítulo

Las imágenes que nos rodean están cargadas de discursos y narrativas que tienen el propósito de comunicar ideas y establecer imaginarios de mundo. El racismo es un fenómeno complejo que se experimenta en muchos lugares y su impacto es diferente dependiendo de cada persona, siendo el poder de las imágenes una de las formas como se ha difundido y mantenido.

Las imágenes racistas están en todos los medios audiovisuales de comunicación y juegan un papel fundamental para mantener las narrativas. Perpetuar imaginarios que discriminan a grupos de personas negras o afrodescendientes ha sido una manera de mantener el racismo; otra forma, es el silencio u olvido de diferentes papeles y servicios desempeñados por personas afrodescendientes, como su participación en la historia.

Puntualmente la imagen de la mujer negra ha sido devaluada al mantener una idea de mujer esclavizada moderna. Los estereotipos reducen a las mujeres negras a rasgos (físicos, morales, de conducta) establecidos en un periodo de esclavitud, estructurándose con base en las ideas de belleza blanca como superior y fijando simbólicamente límites que las excluyen, por no estar dentro de la blanquitud. Repetir estereotipos alimenta las formas de los imaginarios sociales y con el tiempo es más difícil transformar dichas ideas sobre las mujeres negras. Violentar a las mujeres negras a través de representaciones racistas, obligándolas a blanquear⁶³ sus corporalidades para borrar la marca de africanidad ha sido el resultado del racismo en latinoamérica, por lo que escuchar sus voces, cómo ellas quieren mostrar sus estéticas y narrativas nos permiten acercarnos a otras formas de la representación visual que involucren estrategias en contra del racismo y del sexismo.

Partir de la representación visual de mujeres negras como acto político o función semántica dirigida a espacios de agenciamiento⁶⁴, desplazar la mirada hacia horizontes antirracistas, tanto para quien es representado, como para quien crea y reproduce imágenes y quienes las reciben. Es necesario proponer una reflexión crítica que incorpore la interseccionalidad y que provoque imaginarios existentes, pero hasta el momento poco visibilizados.

TRES PRODUCCIONES AUDIOVISUALES EN LA DISPUTA POR VISIBILIDAD

El antirracismo del que aquí se trata está situado en Latinoamérica y el Caribe



LULO RENTERÍA T. UNAM 2023 /TESIS-CAP.2

El antirracismo no solo está en contra del racismo, también involucra la lucha en contra de las matrices de opresión que lo componen, lo afectan y lo transforman.

DIRECTORAS AFRODESCENDIENTES DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Antecedentes

Sara Gómez 1942 - 1974 (Cuba), fue la primera mujer en realizar películas documentales y de ficción.

Adélia Sampaio, una de las primeras mujeres en realizar un largometraje de ficción en Brasil, con la película *Amor Maldito* (1984).

Elsie Haas, mujer haitiana, realizó en 1989 el documental de (52"), *Voodoo Dance: A Tribute to the People of Haití*.



La doctora brasileña Janaína Oliveira, en el artículo "Kbela e Cinzas" (2016), asegura que "estamos presenciando el florecimiento de una generación que tiene fuertes posibilidades de alterar, representaciones de la población negra en el audiovisual y de las mujeres negras de forma específica."

LULO RENTERÍA T - UNAM 2023 / TESIS-CAP.2

KBELA



Sinópsis: Una mirada sensible sobre la experiencia del racismo vivido cotidianamente por mujeres negras. El descubrimiento de una fuerza ancestral que emerge de sus cabellos crespos y trasciende el blanqueamiento. Un ejercicio subjetivo de autorrepresentación.

Cortometraje de ficción de 21:45" realizado en el 2015 en Brasil, dirigido por Yasmin Thayná.

Yasmin Thayná, cineasta y guionista brasileña, "fundadora de Afroflix, comunidad digital cinematográfica que promueve la difusión del trabajo de las personas afrodescendientes.



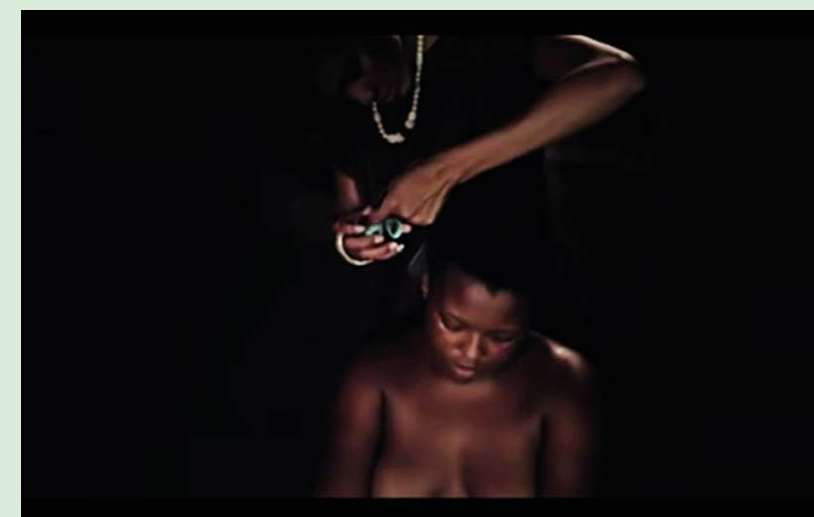
Esta secuencia se construye en tres bloques, presenta un cuerpo fragmentado y una cabeza cortada en acción de denuncia estética.

Escena 2
Peluquería,
interio, día



Escena 11 Juntanza de cuidado.
Interior, oscuro

Esta secuencia se construye en un solo bloque, presenta el corte de cabello de una mujer de forma humanizada y cuidadosa, en medio de risas y canciones.



LULO RENTERÍA T - UNAM 2023 / TESIS-CAP.2

MULHERES NEGRAS: PROJETOS DE MUNDO



Sinópsis: Nueve mujeres, a través de vivencias y reflexiones de voces del presente conectadas al pasado. Presenta cuestiones e instiga en poéticas de lo que es ser mujer negra en Brasil.



Day Rodrigues directora, productora cultural, escritora y feminista negra brasileña. Licenciada en Filosofía y Especializada en Gestión Cultural.



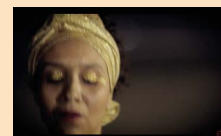
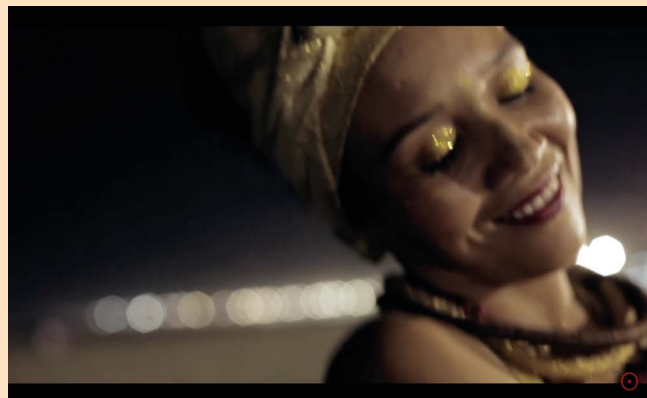
Cortometraje documental de 25:41" realizado en el 2015 en Brasil, dirigido por Day Rodrigues.



**Escena 4
Preta Rara y
Nenessurreal.
Interior, claro**

Dos mujeres artistas brasileñas narran sus experiencias de racismo y discriminación.

**Escena 6
Danza de Orisha Exterior, noche**
Esta secuencia se repite varias veces en toda la película es una representación de Oshun, una deida de la religión yoruba.



LULO RENTERÍA T - UNAM 2023 /TESIS- CAP.2

TITA, TEJEDORA DE RAÍZES



Sinópsis: Tita, quien pertenece a la comunidad afromexicana de Chacahua, en la Costa Chica de Oaxaca, sostiene a su familia por medio de la pesca. Una mujer fuerte que busca oportunidades para superarse a nivel personal y así poder aportar al bienestar de su entorno.



Mónica Morales García, lideresa afromexicana nacida en Zapotalito, Costa Chica, Oaxaca. Directora de cine y estilista, está comprometida con el trabajo con mujeres para las mujeres en el colectivo Na' a Tundaa.

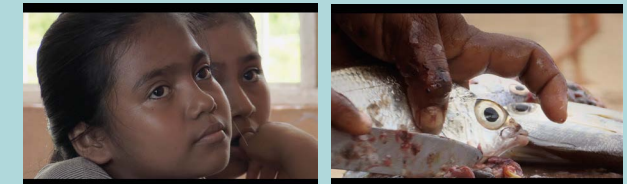


**Escena 1
Exterior,
amanecer -
la pesca**

Esta es la escena de introducción del documental, Tita realiza sus labores de pesca en la madrugada.



Plano 10 y 11 de la escena 2. Día Exterior. Baño de Tita
En esta escena la directora presenta a la protagonista Tita bañándose.



Cortometraje documental de 20" realizado en el 2018 en México, dirigido por Mónica Morales.



LULO RENTERÍA T - UNAM 2023 /TESIS-CAP.2

La elección de la infografía como diagrama visual obedece a la capacidad sintética de explicar información compleja de forma figurativa de este medio, utilizado comúnmente en disciplinas gráficas. Por otro lado, la serigrafía, como técnica artística, tiene como objetivo imprimir a bajo costo de forma masiva y artesanal, privilegiando la prueba y el error como parte del proceso de creación, a diferencia de la impresión digital.

Para la infografía del capítulo dos se usó la foto-emulsión para generar las imágenes que serían impresas en serigrafía. Inicié construyendo una imagen sintética y metafórica del ejercicio de análisis del segundo capítulo, construido a partir de un autorretrato y una sobreexposición de un fragmento de una de las películas que analizo: Kbelá, en color.

CAPÍTULO 2: ANTIRRACISMO, CINE Y DIRECTORAS DE CINE AFROLATINOAMERICANAS

“La visualidad es el camino para la visibilidad...
lo que se torna visible se torna relato de existencia”
Rosane Borges (2020, 3:15”)

2.1. Antirracismo para la visibilidad

Indagar el antirracismo ha sido un proceso de descubrir, confrontar y transformar pensamientos y acciones para buscar un camino en contra del racismo. Al inicio de esta tesis, el concepto de antirracismo que adquiere sentido a partir del racismo, me generaba incomodidad por tener siempre que partir de las violencias del racismo, pero posteriormente se evidenció cómo se sobrepone a este y lo confronta desde otras aristas alentadoras.

Como concepto, el antirracismo surge en el aparato académico en el siglo XX,⁶⁵ ciertamente no es un comienzo del ejercicio de emancipación en contra del racismo, es solo un momento en la historia de la acción política en el que se conceptualizó o nombró de antirracismo, porque como práctica tiene raíces desde el periodo de colonización en el siglo XVI.

El antirracismo como propuesta contrahegemónica actúa en múltiples dimensiones: en la salud, en la educación, en los medios de comunicación, en la identidad y en la política entre otras. Es una ramificación compleja que nace al identificar manifestaciones, consecuencias e intereses del racismo, al mismo tiempo que se contrapone con el objetivo de dismantelar, denunciar y rediseñar reflexiones y acciones políticas, sociales y culturales. El antirracismo se manifiesta en múltiples formas, inclusive, a veces, sin necesariamente nombrarse de esta manera y con abordajes inesperados.

Asumir el antirracismo en mi experiencia de mujer afrocolombiana, ha sido un desafío político, emocional y corporal, debido a la normalización y silenciamiento del racismo en múltiples dimensiones, que no solo se manifiestan de forma

65 “El concepto de antirracismo, según Alastair Bonnett (2000), es una creación del siglo XX en el contexto académico” (Bonnett, 2000, apud Leite, 2019, p. 23).

explícita (agresión violenta física o verbal), sino que están latentes en las narrativas aceptadas socialmente y reproducidas como “normales”.

Hay elementos del racismo que no se trasladan literalmente al antirracismo como su antagónico, pero hay expresiones que sí están presentes en los dos conceptos como el miedo de nombrarlos, de enfrentarlos, de reconocerse racista y de asumir una posición antirracista. La filósofa y feminista afrobrasileña Djamila Taís Ribeiro (2019) en su libro *Pequeño Manual Antirracista*, invita a reflexionar el sentimiento que genera hablar de temas raciales y afirma lo siguiente: “No tenga miedo de las palabras “blanco”, “negro”, “racismo”, “racista”. Decir que determinada actitud fue racista es solo una forma de caracterizarlo y definir su sentido y sus implicaciones. La palabra no puede ser un tabú, pues el racismo está en nosotros y en las personas que amamos. Más grave es no reconocer y no combatir la opresión” (p.11). Esta cita puso en evidencia el miedo a enunciar conceptos que tienen que ser nombrados para ser desafiados, enfrentar este sentimiento y las contradicciones que a veces surgen en la lucha política antirracista me provocan a endulzar la palabra e invocar voces ancestrales de mis linajes, compañeras del camino y otras que se cuelan por dentro de mis lecturas, a que traigan la sabiduría para corporizar esta emancipación albergada incluso antes de nacer, propongo partir de la frase del activista antirracista afroestadounidense Ibram Xolani Kendi (2021) sobre “No es un grupo de personas racistas, sino el poder y las políticas” (p. 158) como una forma de entender que la problemática social del racismo y una posible solución el antirracismo, no son temas de grupos raciales específicos, sino de la humanidad como sociedad.

El antirracismo del que aquí se trata está situado en Latinoamérica. Toma en cuenta el proceso geohistórico del periodo colonial que instaura las bases del racismo y las características, consecuencias y desafíos actuales de este fenómeno, acercándose por lo tanto a la postura decolonial⁶⁶. Tomo lo dicho por el grupo *LAPORA*⁶⁷ (2018), que desarrolla estudios sobre el antirracismo en Latinoamérica. Esta iniciativa asevera que desde el año 2000 han aumentado las prácticas antirracistas en la región, trascendiendo del reconocimiento de la diversidad cultural, resultado del “giro multiculturalista de los años 90” (p. 2), y asumiendo discursos y prácticas direccionadas

66 “La decolonialidad representa para Latinoamérica el desprendimiento de las bases eurocentradas del poder, el desenganche de la lógica de la modernidad y una alternativa epistémica otra” (Rincón; Millán y Rincón, 2015, p. 74)

67 “Anti-Racismo latinoamericano en Tiempos de “Post-Raciales” LAPORA un proyecto de investigación que investiga prácticas e ideologías antirracistas en Ecuador, Brasil, Colombia y México”. University of Cambridge.

a contrarrestar específicamente el racismo. Las ideologías de mestizaje y el posterior multiculturalismo han dificultado los programas, por la jerarquía en los órdenes raciales que se repiten sin modificaciones en estos idearios (LAPORA, 2018).

El *giro antirracista* en América Latina, como lo nombra LAPORA, es resultado de un proceso histórico que generó unas respuestas determinadas a partir de una crisis racial, no es un discurso totalizante del problema de cara a la solución, cada entorno con sus propias características, genera acciones en contra del racismo (LAPORA, 2018).

Con los lentes de los feminismos negros, el antirracismo situado en América Ladina⁶⁸, ofrenda gestada por la feminista Lélia Gonzalez (1988), es un proyecto político que afirma la africanidad presente en el territorio. La modificación lingüística de la palabra se debe a la introducción de intérpretes africanos y africanas que transformaron no solo los idiomas de inglés, español, francés y portugués, sino la totalidad de la vida y sus relaciones en esta región (Gonzalez, 1988). Modelar el antirracismo hacia la resignificación de América Ladina invita a otro paradigma teórico, analítico y afectivo, que reconoce y rememora la presencia y el aporte de las personas negras afrodescendientes. Asimismo la doctora en antropología política, Lélia Gonzalez (1984) propone una posición situada que toma en cuenta la postura de los feminismos negros decoloniales como un lente para la lectura que ubica a mujeres negras en el centro de la reflexión, teniendo en cuenta cómo el racismo se ha desarrollado y consolidado en Latinoamérica a partir de la ideología de blanqueamiento, donde la cultura blanca se impone como la máxima y mejor forma de ser y estar en el mundo, ideas que han sido masificadas por los medios de comunicación.

El antirracismo, no solo está en contra del racismo, también involucra la lucha en contra de las matrices de opresión que lo componen, lo afectan y lo transforman. Es la forma de nombrar varias luchas condensadas en una palabra que adquiere sentido relacional y en simultaneidad. Estar en contra del racismo como lucha de mayor jerarquía, no desconoce las relaciones con otras categorías de opresión.

En el año 2021 Ibram Xolani Kendi en su libro *¿Cómo ser antirracista?* plantea un pensamiento sobre la importante asumir la lucha de ser antirracista a partir de entender que “no racista” no es lo contrario a racismo. Lo contrario al racismo es

68 “Es una América Africana cuya latinidad, por inexistente, cambió la t por la d para, ahí sí, asumir su nombre con todas las letras: América Ladina” (Gonzalez, 1988, p. 69).

antirracismo, que nombra la crítica radical al fenómeno. Así lo escribió el autor:

¿Qué problema hay en ser “no racista”? Es una afirmación que implica neutralidad: “No soy racista, pero tampoco estoy muy en contra del racismo”. Pero es que no existe la neutralidad en el conflicto del racismo. Lo contrario de “racista” no es “no racista” es “antirracista”. ¿Cuál es la diferencia? Uno apoya la idea de una jerarquía racial, como racista, y el otro la igualdad racial, como antirracista. Uno cree que los problemas tienen su origen en grupos de personas, como racista, y el otro localiza la raíz de los problemas en el poder y las políticas, como antirracista (p. 22).

Esto hace parte del sustento teórico que justifica el uso del término y señala objetivos metodológicos respecto a la igualdad racial, adicionalmente Kendi (2021) aclara la importancia del término antirracismo al “(...) comprender y rechazar el racismo basado en la biología, la etnia, el cuerpo, la cultura, el comportamiento, el color, el espacio y la clase” (p. 22). Recojo lo anterior para complementar las ideas sobre las relaciones de matrices de opresiones, la disputa y contrariedad del cuerpo, y la concepción de este proyecto político como una propuesta ampliada que se extralimita a los órdenes de la discriminación racial. “Ser antirracista es desracializar el comportamiento, eliminar el estereotipo tatuado de cada cuerpo racializado” (p. 158).

Además de entender el antirracismo situado para una representación visual es necesario involucrar el relato de experiencias en primera persona como fuentes de inspiración y de diálogo. Estas vivencias nutren de materialidad o corporalidad la teoría abstracta, por lo que son materiales urgentes para la reflexión en clave antirracista. Al conjugar el ejercicio académico con el trasegar vivencial se puede crear ejercicios que despejen el miedo y provoquen al lector o al espectador. Por lo tanto, estructurar ideas, escribir textos, componer imágenes, y organizar elementos con una intención que involucra el cuerpo y el cúmulo de experiencias vividas en contra del racismo.

En el *giro antirracista* en la región, la interpretación de LAPORA (2018) nos guía, así “cuando hablamos de antirracismo,

nos referimos a un conjunto de procesos de lucha que no necesariamente nombran el racismo de forma explícita” (p. 7). Lo que corrobora el brasileño doctor en ciencias de la comunicación Francisco Leite cuando asegura que el antirracismo “puede manifestarse o ser practicado de formas diversas, entre las que se destacan seis, p. antirracismo cotidiano, antirracismo multicultural, antirracismo psicológico, antirracismo radical, antirracismo antinazista e antifascista” (Bonnett, 2000, apud Leite, 2019 p. 31-32). De acuerdo a lo anterior, en palabras del grupo LAPORA (2018) son modalidades del antirracismo, las cuales desarrollan en frentes simultáneos como: “antirracismo empresarial, antirracismo jurídico, antirracismo mediático, antirracismo identitario y antirracismo estructural” (p. 7). Son varias las maneras en que se han organizado acciones antirracistas y sin olvidar las manifestaciones que se producen por fuera de estas sistematizaciones, se invita a pensar los múltiples aspectos en que está presente el antirracismo.

De acuerdo con lo anterior, ubico la interpretación y la praxis del antirracismo para efectos de esta propuesta en el frente mediático, centrado en las imágenes. Por lo tanto, enmarcar esta manifestación dentro de los medios de comunicación, direcciona la práctica no solo en lograr una representación visual de las y los sujetos racializados, sino encaminar la disputa antirracista sobre la legibilidad o visibilidad de dichos sujetos.

Cualquier persona puede y debería ser antirracista independiente de su pertenencia identitaria, económica o social, ya que el racismo es un fenómeno estructural, herencia de la sociedad colonial que nos afecta a todos como sociedad y no solo se centra en las relaciones de color de piel, sino en crear relaciones de desigualdad, violencia y discriminación.

A continuación se desarrollarán unas aproximaciones claves para distinguir el antirracismo desde los órdenes visuales de la representación, ideas que pueden ser enriquecidas por el conocimiento de quien lea y que no pretenden ser verdades absolutas sobre el tema.

2.2. Aproximaciones a una representación visual antirracista – cuerpo y visibilidad

Plantear el antirracismo a partir de la visualidad puede ser abordado desde múltiples aspectos. Para efectos de este proyecto

69 “Otro territorio mediado por imágenes, la visualidad termina siendo una cifra importante para valorar nuestra subjetividad, nuestra existencia, pero eso no significa que ella nos está convirtiendo en sujetos visibles” (Borges, 2020, 07:23”)

70 “Esta concepción se convierte en modelo explicativo de procesos culturales y recibe el nombre de “teoría de la simulación”. Esto significa para brillar impostura, subterfugio, ilusión, o apariencia. La simulación se entiende como una fuerza antagonista a la representación. Sí para la representación el centro de la atención era la equivalencia entre signo y realidad, para la simulación el centro de su interés es la utopía. Los signos como valor (norma, modelo, etc.) son objetos de un rechazo radical por parte de diseñadores y usuarios” (Baudrillard, 1978, apud Torres; Vilchis Esquivel, 2021, p. 16).

me centraré en la representación del cuerpo en imágenes en búsqueda de visibilidad, entendiendo esto como una agencia por legibilidad, o como lo afirma en su canal de youtube *Esboços do olhar*, Rosane Borges (2020) “no toda visualidad se torna visible” (07:23”)⁶⁹, Al intentar responder la pregunta de Rosane Borges sobre “¿cómo ser visible en un mundo visual?” (00:04”), tomo en consideración el cuerpo como lugar de la observación y como creador de visualidad. El estímulo visual de la luz, que entra por la córnea y se refracta en el cristalino que a su vez proyecta sobre la retina la imagen al revés para posteriormente ser transformada en impulsos electromagnéticos que viajan hasta el cerebro. Este recorrido es mucho más complejo que estas líneas y solo lo invoco para aterrizar en la mirada, el anclaje entre el cuerpo, la tecnología y lo visual. Las características de los cuerpos, las diferentes lecturas y manifestaciones de las culturas y las ideas individuales de cada observador/a se trasladan en correspondencia visible electromagnética que mantienen coherencia con la realidad.

En otras palabras, el ojo que ve y el cuerpo que es visto al revés a través del cristalino. Al revisar la tesis de Rosane Borges (2008), desde la filosofía, ella propone que la mirada (*o olhar*) se ha transformado en el tiempo mediada por la tecnología. La autora se remonta a la antigüedad y describe la relación entre el deseo de conocimiento y el ver de forma sensible e inteligible, como la máxima expresión de conocer. Los descubrimientos físicos del comportamiento de la luz, reflexión y refracción, sentaron las bases de la tecnología para los aparatos de fotografía y cine, desarrollados como un simulacro⁷⁰ del cristalino, una extensión del cuerpo visual al servicio de plasmar imágenes estáticas y en movimiento. “La cámara oscura es como una imitación de la mirada humana” (Borges, 2008, apud Costa, 2020, p. 58) o extensión del ojo humano. La autora Borges (2008) también afirma lo siguiente:

El descubrimiento del fundamento físico y anatómico de la visión por Kepler, en 1604, el ojo es despojado de su papel de causa de saber y deseo y es reducido a un dispositivo óptico. Toda el aura de misterio y fascinación sustentada por la mirada sobre el pilar de la filosofía antigua sede lugar a la física de la visión, a un espacio matemáticamente construido (p. 313).

Rompe o se divorcia, en palabras de la autora Borges (2008), lo visible con el deseo a partir de las ciencias modernas⁷¹, “(...) la mirada de la razón y símbolo de certeza” (p. 313)⁷² creó un sujeto que mira y organiza el mundo, lo que ocasionó un auge de la idea de ver en dirección al mundo. Posteriormente el deseo es retomado de la filosofía antigua en relación con la mirada no como fuente de conocimiento, sino como estímulo generador del deseo libidinoso⁷³. Esto junto a la relación de intercambio con el “objeto” que es mirado previamente, es crucial para entender la dinámica del capitalismo y la visualidad, o en palabras de Rosane Borges (2008) “se trata de una mirada que proyecta a los individuos a identificarse con lo que está siendo visto o mostrado, en que el televidente también es visto, se encuentra en la calidad de vitrina” (p. 315). El desarrollo tecnológico⁷⁴ propició un impacto incluso en el ejercicio de difusión ideológica, al trasladar a una superficie física las ideas e imaginarios, lo que para el periodo colonial es usado como herramienta para mantener la colonización, cooptando el poder de la legibilidad y lo sensible a partir de lo visual.

En esa perspectiva de la mirada como deseo de conocer, deseo erótico, deseo de poseer, deseo de ver, hace falta la presencia del cuerpo; la mirada y sus diferentes posiciones, perspectivas e intereses están dentro de un cuerpo. Los ojos no son solo instrumentos u objetos flotantes en el espacio al servicio de la mirada que observa el mundo, estos hacen parte de un cuerpo que mira y que desea. Desde mi entender, el cuerpo es la totalidad que mira y quien es visto, lo que Merleau-Ponty conceptualiza como sensible.⁷⁵ Coincido con Costa (2020) cuando afirma que ver sería “tocar a distancia” (p. 22), una noción del deseo, de contacto, que se nutre a partir del tacto, del olor o de una impresión en el cuerpo como cicatriz; no son los ojos que miran, es el cuerpo que observa, ojea, ve, percibe, contempla, presencia y asiste. Por lo que el problema de la mirada en la perspectiva capitalista, no es la mirada en sí, sino la entrada al cuerpo y su posterior captura a través de sus deseos. En este mismo camino por integrar el cuerpo, traigo a Frascara (2000) para el que los seres humanos son fundamentalmente visuales y que la percepción visual no es para contemplación de la belleza, sino para interpretar el medio, por lo que dicha percepción se vincula al instinto de conservación, al construir “contextos significantes” (p. 61) del entorno.

71 “Según esa concepción, mirada y luz, rayo visual y rayo luminoso se confunden. El deseo erótico, deseo de lo bello, deseo de saber son conjugados por la mediación de la mirada. Esa conjunción de lo visible y el deseo se divorció con el ascenso de la ciencia moderna” (Borges, 2008, p. 312).

72 “La lógica geométrica que proviene de la ciencia moderna supone que el acto de ver sugiere una trayectoria que va del yo en dirección al mundo” (Borges, 2008, p. 313).

73 “Retomando algunos principios de la filosofía antigua, Freud (con la pulsión escópica) y Lacan (con el objeto de la mirada) retoman la temática de la mirada no como una fuente de visión, y sí de deseo, de la libido” (Lacan, 1998, p. 104, apud Borges, 2008, p. 314).

74 “Los inventos tecnológicos de la modernidad impactarán directamente en la construcción de lo visible, modificaran la cultura y los sujetos, (...)” (Borges, 2008, p. 310).

75 “Sobre lo sensible, Merleau-Ponty considera que “el espectáculo de lo visible pertenece al tocar, ni más ni menos que a las “cualidades táctiles. Es necesario habituarnos a pensar que todo lo visible es moldeado dentro de lo sensible” (Merleau-Ponty, 1999, p. 147, apud Borges, 2008, p. 312).

Entonces, con la mirada, la autora Lygia Pereira dos Santos Costa (2020) expone que “los objetos, sujetos y mundo adquieren visibilidad” (p. 57), es el punto mediático entre el mundo externo visible y el cuerpo. En este sentido, esta propuesta por visibilidad antirracista entiende la imagen del cuerpo humano como espacio comunicativo de recepción y significación, de juntanzas metafóricas contenidas en alegorías y que se mezclan entre: la semiótica, semejante a un *paisaje cuidadosamente ordenado* y continuamente afectado por la humanidad, como lo piensa Eco (1986), a quien pongo en diálogo con Dussel (2017) cuando este ejemplifica al gallo como la “subjetividad con capacidad de emoción sensible que enfrenta el sol” (p.6), cada mañana, en una *Estética de la liberación*; y Rosane Borges (2008) que subvierte la idea de visualidad y propone la visibilidad como categoría discursiva para entender la disputa por lo visible. Estas perspectivas están supeditadas a la colonización de cuerpos, que coarta la capacidad de emoción sensible y afecta de determinada manera a Latinoamérica. La supuesta “neutralidad” de los espacios comunicativos, la construye según Fanon (2008) la mirada blanca que elabora los *esquemas corporales* (p. 104), del mundo y específicamente de los sujetos racializados.

La mirada, el deseo, el conocimiento, los ojos, la estética, lo sensible, la liberación, el lenguaje, la racialización se alteran en el cuerpo y su corporalidad, y no me refiero al cuerpo como materialidad individual, ni como instrumento político de denuncia y mucho menos como contenedor de la percepción de las desigualdades, sino como portal de ubicuidad a través de la visualidad, para un tránsito empático por las diversidades corporales, donde las narrativas, la simbología, la ancestralidad, la fantasía, la pluriversalidad se pueden poner al servicio de imaginarios actuales desde siempre, en disputa para componer horizontes visibles. La conciencia corporal como motor para sentir otros cuerpos.

Hay una necesidad por la visibilidad desde la visualidad y Rosane Borges (2020) frente a esto, plantea la siguiente pregunta, ¿cómo pensar en las legibilidades que queremos representar?, a lo que se puede agregar ¿cómo organizar esa representación para lograr dicha legibilidad? En el caso de personas negras, afrodescendientes, racializadas, han adquirido visibilidad en espacios y actividades muchas veces marginales o desvalorizadas socialmente, narrativas que han contribuido a reproducir

estereotipos existentes, inferiorizantes y racistas. Por lo que pensar la legibilidad inicia por dignificar los sujetos para que adquieran visibilidad en la totalidad de espacios y actividades en la sociedad.

Una propuesta de antirracismo y visibilidad a través de una visualidad corporal incluye el bombardeo en todos los espacios físicos y virtuales con representaciones de cuerpos racializados, por fuera de los mismos lugares en los que han sido históricamente plasmados. Presentar a las personas racializadas en la cotidianidad de todos los espacios. No solo se trata de algunas luces que logren ser visibles, sino un cosmos de visualidades que se posicionan por la disputa de la legibilidad. Los espacios de agenciamiento creados en una visualidad dinámica que privilegie la corporalidad como mediadora de la imagen y profundice en el paisaje comunicativo que es el cuerpo, a lo que bell hooks (1992) afirma que la “mirada” fue y es un lugar de resistencia para el pueblo negro colonizado alrededor del globo” (p. 116), por lo que resulta importante indagar en las producciones de directoras negras latinoamericanas como un espacio de agenciamiento.

2.3. Conceptos para construir imágenes visibles: epistemología alternativa, interseccionalidad y la sociología de la imagen

Ya en el primer capítulo se mostró el impacto de las imágenes en la reproducción de determinados mundos. Conocemos, también, desde la mirada, por lo que las imágenes hacen parte del universo visual de construcción epistemológica, lo que sugiere dos caminos: uno es el relacionado con la producción de imágenes y el otro, con la imagen en sí como objeto generador de conocimiento. Me interesa la primera y me pregunto sobre ¿cómo se accede al conocimiento para la producción de imágenes, para este caso, antirracistas? El diseño de imágenes toma elementos de diversas fuentes para componer el sentido, principalmente al contexto del receptor/a o grupo de personas a la que va dirigida, por lo que la interacción con personas son fuentes de conocimiento para la creación comunicativa, en concordancia con el objetivo del mensaje.

De otra parte se trabajarán los conceptos de interseccionalidad y de *La sociología de la imagen* de Silvia Rivera Cusicanqui. La primera

76 La autora brasileña Conceição Evaristo (2018) ha desarrollado desde la literatura conceptos que describen y desarrollan posturas alternativas epistemológicas a partir de la escritura. Las *escrevivências* como las llama la autora es un concepto identitario que “se asienta en tres elementos básicos de una producción de conocimiento Afrocentrado y afrodiaspórica: oralidad, pluralidad, pluritemporalidad” (Marugán Ricart, 2021, p. 3) en función del antirracismo y la descolonización. Una narrativa contra-hegemónica y un *operador teórico* (Gonçalves, 2021), que nace de una memoria colectiva ancestral, que en mi opinión es el punto de inflexión, frente a la propuesta de Hill Collins y Bilge (2016), centrada en un entendimiento que parte de la experiencia cotidiana y situada, pero no se basa en la ancestralidad como eje primordial en la idea epistemológica. “La *escrevivência* conforma un archivo de historias, sueños y vidas, además de un principio teórico y metodológico para la producción, circulación y almacenamiento de narrativas” (Borges en Lima Duarte y Rosado Nunes, 2020, apud Marugán Ricart, 2021, p. 330). Aunque este concepto está estrictamente ligado a una *praxis quilombolista*, es una forma de reparación epistemológica que se centra en las

como metodología para la reflexión crítica y construcción de imágenes teniendo en cuenta la multiplicidad de realidades y corporalidades, entendiendo que las relaciones de poder generan categorías de opresión como la raza, la clase y el género, entre otras, y sus cruces o imbricaciones ayudan a entender las diversas experiencias humanas. *La sociología de la imagen*, arroja luces para transformar las representaciones visuales de los sujetos históricamente racializados en la relación de raza y de trabajo, bajo el concepto de *miserabilismo* (Rivera Cusicanqui, 2015).

2.3.1. Epistemología alternativa desde los feminismos negros, cuerpo situado

La crítica al universalismo epistémico de la ciencia es la introducción a lentes que avivan la perspectiva de mujeres racializadas, acechando señales de colonialidad persistente, al mismo tiempo que plasman disputas. Asumir epistemologías alternativas es tomar una posición política y metodológica insubordinada que enuncia luchas de tonalidades múltiples. Algunas de las autoras que proponen epistemologías alternativas son Patricia Hill Collins y Sirma Bilge (2016), desde los feminismos negros, quienes realizan aportes teóricos en los que predomina la experiencia situada en la producción de conocimiento. Las autoras argumentan que la objetividad o neutralidad en la investigación no existen y, por el contrario, los procesos y resultados están supeditados al sujeto particular, al lugar desde donde se produce dicho conocimiento y a los intereses institucionales. Enfatizan la importancia de la corporalidad dentro de un espacio específico, bajo factores sociales y territoriales, los que generan conocimiento, como consecuencia de la experiencia vivida o la unión de experiencias mediadas, atravesadas por la empatía, acercándose así a la posibilidad holística de crear espacios seguros para las mujeres negras o personas racializadas.

La producción de conocimiento situado aterriza este proceso a afectaciones corporales que supone una descolonización del conocimiento. Por otro lado, tomar una propuesta que ejemplifique sus postulados en la praxis y permita visualizarla, no en la generalidad teórica, sino en la materialidad específica, resulta potente⁷⁶.

Un ejemplo de epistemología alternativa que ayuda a entender las narrativas de las directoras brasileñas seleccionadas para la

reflexión crítica, es la propuesta de Werneck (2010), que a partir de aportes filosóficos y espirituales de los pueblos subsaharianos, principalmente tradiciones yoruba, se transforman y se retoman organizaciones con acciones antirracistas y feministas de las mujeres negras, como fuerzas creativas para la visibilidad. La disputa política se multiplica en varias esferas, involucrando orishas y entidades espirituales; fuerzas creativas para representaciones de visibilidad.

En el material brasileño que fue seleccionado la presencia simbólica de entidades se estructura junto a la narrativa. No solo se puede visibilizar por unos colores particulares, gestos y bailes, sino también de manera sutil dentro de un subtexto, una canción. Energías que hacen parte de la cosmovisión epistémica. Aprender de estas fuerzas para canalizar la visibilidad representativa da lugar a construir la propuesta del objeto de este estudio.

Esta epistemología alternativa se aterriza, por lo tanto, en el cuerpo situado que accede al conocimiento a través del sentido corpóreo, lo que propicia retomar dicho cuerpo como fuente de producción y comunicación. O el "*lugar de fala*" o lugar desde donde se habla, como lo nombra Ribeiro (2017), una acción contra-hegemónica que se puede sobreponer a la historia colonial de violencia y discriminación.

En la representación visual, por ejemplo, ciertas partes del cuerpo son enmarcadas como supuestas evidencias raciales superiores o inferiores o corporalidades eliminadas de las narrativas visuales. Frente a este panorama, ¿cuáles podrían ser las pautas para encarnar representaciones lejanas a lo anterior?

El cuerpo y su visualidad son el eje central que desencadena la reflexión sobre el espacio y la acción epistémica, vivenciando tensiones, direcciones y equilibrio, alterados dependiendo de la composición de la imagen, que atiende a lo político. Organizar, a partir de la corporalidad, la propuesta visual, da coherencia estética, formal y significante, del género, el sexo, el grupo étnico-racial, la edad, la capacidad física, el estrato socioeconómico, entre otras matrices de opresión para poner de manifiesto una representación antirracista.

El objetivo de configurar cimientos teóricos y metodológicos que involucren el cuerpo y a la experiencia vivida y situada, es la propuesta de esta investigación, hacia un camino de afectación y de provocación visual antirracista.

experiencias de vida para construir múltiples sentidos del concepto a partir de la diversidad narrativa. (Marugán Ricart, 2021).

2.3.2. Matrices de opresión e interseccionalidad

Las teorías de las matrices de opresión y de la interseccionalidad han estado sujetas a diversos debates desde sus orígenes en cuanto a lo que se entiende en la teoría y la práctica. Aunque existen diversos argumentos sobre las procedencias de estas posturas, se reconoce a las feministas negras como pioneras de estas reflexiones sobre las imbricaciones de las diferentes violencias a las que son sometidas las mujeres negras, por ser mujeres, por ser negras y por ser trabajadoras y exponiendo así la multiplicidad de relaciones de poder de acuerdo a los individuos y los contextos.

Viveros Vigoya (2016), en el texto *Interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación*, escribe sobre las desigualdades múltiples y retoma el pensamiento de Patricia Hill Collins (2000) para distinguir entre los “fenómenos macrosociales que interrogan la manera en que están implicados los sistemas de poder en la producción, organización y mantenimiento de las desigualdades, se llama interlocking systems of oppression” (p. 6), reflexión que nos permite evaluar aspectos del racismo en una perspectiva de lectura social que reconoce las diversas experiencias de las y los sujetos de cara a los órdenes de poder. La interseccionalidad al tomar en cuenta lo macro pero también lo microsociológico se acerca como posibilidad metodológica a la lectura de consecuencias en específicos sujetos y realidades o como lo afirma Hill Collins (2000), recogido por Viveros Vigoya (2016), sobre “cuando la articulación de opresiones considera los efectos de las estructuras de desigualdad social en las vidas individuales y se produce en procesos microsociales, se designa interseccionalidad” (p. 6).

Por lo tanto, la interseccionalidad se desprende de un bloque teórico de matrices de opresión (Hill Collins y Bilge, 2019), que como dice Akotirene (2018) hace uso de la instrumentalidad conceptual de raza, clase, nación y género u opresiones que se experimentan de manera simultánea y relacional, una red o tejido que al modificar alguna de sus partes, la totalidad se ve afectada⁷⁷. Por lo tanto, la imbricación entre unas y otras desencadena un proceso que afecta a otras opresiones. Ejemplo de lo anterior fue como las mujeres negras visibilizaron la esfera de raza como una determinante de la clase, o en palabras de Espinosa Miñoso (2022), (...) “raza” como categoría histórica que

77 Akotirene nos habla de una matriz colonial moderna donde intervienen: “i. instrumentalidad conceptual de raza, clase, nación y género; ii. sensibilidad interpretativa de los efectos identitarios; iii. atención global para la matriz colonial moderna” (Akotirene, 2018, p. 15).

viene a jugar un papel crucial en la acumulación y la expansión capitalista” (p. 281).

La imbricación de clase, raza y género, entre otras, automáticamente hace pensar en la interseccionalidad como el aporte teórico de los feminismos negros sobre las múltiples experiencias de los seres humanos que son influenciados por diversos factores, siendo la desigualdad social producto de varios ejes que se condicionan mutuamente (Hill Collins y Bilge, 2016). La interseccionalidad⁷⁸ es una herramienta analítica de problemáticas sociales que complejiza los análisis bajo diferentes enfoques (Hill Collins y Bilge, 2016). Aclaran que realizar un análisis interseccional no es hacer uso del término, es identificar en qué momento las categorías adquieren sentido frente a las relaciones de poder que genera el racismo, el sexismo, el clasismo, entre otros. Al respecto, Viveros Vigoya (2016), afirma lo siguiente:

“(…) la apuesta de la interseccionalidad consiste en aprehender las relaciones sociales como construcciones simultáneas en distintos órdenes, de clase, género y raza, y en diferentes configuraciones históricas que forman lo que Candace West y Sarah Fentersmaker llaman “realizaciones situadas”, es decir, contextos en los cuales las interacciones de las categorías de raza, clase y género actualizan dichas categorías y les confieren su significado” (p. 13).

Esta propuesta ha sido criticada como teoría instrumentalizada por el feminismo clásico blanco burgués que usa las jerarquías para categorizar, institucionalizada en espacios académicos, sobre las reflexiones teóricas de los movimientos sociales, sin tomar en cuenta los marcos históricos que tienen que ser leídos de acuerdo a los contextos geohistóricos y bajo los usos colonialistas de los países cooperativistas (Curiel, 2007) o como *mantra multiculturalista*⁷⁹.

La interseccionalidad como instrumento analítico para leer las escenas seleccionadas de producciones de directoras negras, se adopta para reconocer las diferencias identitarias, entendiendo como lo nombra las Hill Collins y Bilge (2016) las “experiencias vitales, la investigación y la práctica críticas como principios organizativos” (p. 40) que arrojan reflexiones con carácter

78 “La interseccionalidad como herramienta de análisis examina cómo las relaciones de poder se entrelazan y se construyen mutuamente. La raza, la clase, el género, la sexualidad, la discapacidad, la etnia, la nación, la religión y la edad son categorías de análisis, términos que traducen importantes divisiones sociales” (Hill Collins y Bilge, 2016, p. 18).

79 Viveros Vigoya lo toma de la autora feminista y marxista Wendy Brown (1995) que incluye 4 dimensiones: (raza, clase, género, sexualidad) tratando de evadir los academicismos capitalistas sin una actitud prescriptiva (Viveros Vigoya, 2016).

relacional que no privilegian unas opresiones sobre otras, sino entendiendo que las categorías se usan dentro del análisis con el objetivo de aproximarnos al desmontaje de todos los sistemas políticos de opresión simultáneamente.

La interseccionalidad, por otro lado, remite al cuerpo y a las condiciones sociales de acuerdo a sus particularidades, no se trata de señalar las características físicas de las personas o de entender la película por el color de la piel de la directora, es traducir la experiencia de dominación a través de los ámbitos de poder, es decir, el estructural, el disciplinario, el cultural y el interpersonal (Hill Collins, 2019, p. 60), como parte de la base que provoca expresiones en contra de los órdenes establecidos de desigualdad. En otras palabras, los cruces entre las opresiones que también se vivencian en el cuerpo y que son fuente de alteridad, y que en las producciones de las realizadoras cobran relevancia por su propuesta de otras maneras de vivir.

2.3.3. Sociología de la imagen

Silvia Rivera Cusicanqui (2015) establece la “imagen como narrativa para contar lo vivido” (p. 22), una visualización que remite a una memoria desde y de otros sentidos, una mirada propia que hace parte del contexto e indaga en lo conocido por fuera de lo “*naturalizado*” o “*normalizado*” (p. 21), problematizando el colonialismo presente y muchas veces inconsciente. *La sociología de la imagen*, desarrollada por Rivera Cusicanqui, inicia primero en el Taller de Historia Oral Andina (THOA) y casi 15 años después como un seminario de métodos cualitativos llamado *Artesanía y teoría* en la Universidad Mayor de San Andrés en la Paz, Bolivia (UMSA) en 1994, una práctica “narrativa o como sintaxis entre imagen y texto y como modo de contar y comunicar lo vivido” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 22). Idea que propongo nombrar como imaginarios relatados de vivencias corporales que envuelven lo sensorial de la carne física o de la piel, inseparable de sentires, ideas y voces silenciadas. Asociar lo vivido a lo corporal, no solo nos ubica en un lugar y un tiempo específicos, sino que también aterriza la experiencia vivida, la vuelve tangible.

Entiendo la idea de cuerpo como contenedor metafórico de todo lo experimentable, lo vivible, lo sensible, lo compartible, e incluso lo no perceptible, que agrupado en alegorías es el contenedor de metáforas compuestas por secuencias narrativas

de experiencias individuales y colectivas (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 24), en mi criterio, enfatizando la clave corporal.

Lo que la intelectual andina Rivera Cusicanqui (2015) expresa como “reintegrar la mirada al cuerpo y este al flujo del habitar en el espacio-tiempo” (p. 25), es un ejercicio político para descolonizar, una relación de ida y vuelta, sin principio ni fin, sin primero o segundo, entre el cuerpo y la existencia perceptible del espacio y del tiempo, y que para el tema de este trabajo, se puede enmarcar en actos de cimarronajes negros presentes desde el tráfico transatlántico.

Idea central de *La Sociología de la imagen* es la relación de servicio o trabajo y la representación de miseria⁸⁰ de pueblos indígenas y afrodescendientes, consecuencia de los procesos de invasión, conquista y colonización y posteriormente de los proyectos de desarrollo económico extractivistas que generan despojo de tierra y carencias de recursos en el proyecto de “nación civilizada” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 218)⁸¹. Sobre las imágenes de miseria, se construyen formas particulares que repiten las mismas lecturas sobre ciertos cuerpos, Rivera Cusicanqui (2015) habla de *adornos culturales* que bailan y tocan instrumentos en anonimato colectivo envueltos en una representación que genera un *proceso de miserabilismo*, conformando así la *simbología de la miseria*.

La *Sociología de la imagen* propone tres partes: el tiempo y el relato visual, la simbología, y el montaje creativo. Para la reflexión crítica de las películas seleccionadas, haré énfasis en la última, comúnmente llamada edición, y en el lenguaje cinematográfico que construye la relación entre cámara con personajes y el cuerpo junto a la escenografía y los escenarios.

A modo de conclusión sobre estos conceptos claves, aclaro que esta perspectiva centrada en el cuerpo se puede sentir o interpretar como una idea de cosificación u objetivación de los y las sujetas y sus complejidades. Ante esto propongo siempre mantener un ejercicio crítico, lo que significa aplanar las jerarquías a partir de la igualdad que genera el solo hecho de tener un cuerpo que nos permite las vivencias, sin que esto represente invisibilizar las diferencias sociales y desigualdades políticas, y sí, pensar estrategias para descolonizar la corporalidad.

Un ejemplo práctico sobre esta idea de antirracismo se desarrolla con detenimiento a continuación con las

80 “La noción de *miseria*, al igual que la más moderna de *pobreza*, despoja a los actores populares (indígenas, mujeres, trabajadores) de su condición de sujetos de la historia” (Rivera Cusicanqui 2015).

81 “Estas imágenes apuntan a las implicaciones del desarrollo de manera metafórica. En su forma más clásica, el “proyecto de desarrollo” asume la ignorancia de sus beneficiarios, los percibe como “miserables” y “pobres” (Rivera Cusicanqui 2015, p. 218).

producciones cinematográficas realizadas por personas negras y afrodescendientes que apuestan por la visibilidad de personas racializadas a partir de otras formas de representación visual o en otras palabras cine antirracista.

2.4. Cine africano, cinema preto o cine antirracista

Las imágenes en movimiento antirracista no son recientes, ya en 1969 en el continente africano se realizó la primera película del llamado Cine Africano o Cine Negro, registros audiovisuales que proponen historias de imaginarios por fuera de los estereotipos utilizados para representar a las personas negras.

El género Cinema Negro es un concepto plural que experimenta el recurso estético junto a un marco discursivo contra hegemónico de “solidaridad: racial y transnacional e internacionalista y anti-imperialista” (Leal, 2012, p. 229). Algunos realizadores toman corrientes del arte como el “afrofuturismo”⁸² o el “afro-surrealism”⁸³ (Hall, 2015, p. 2, apud Durán, 2012), para enriquecer el esquema político narrativo en el texto fílmico. Un ejemplo es la *Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI)*, cuyos objetivos son la liberación de África, la lucha contra el monopolio en la distribución cinematográfica y la promoción de los cines nacionales. Películas rodadas en lenguas locales buscaban construir un público propio, con temáticas propias de los pueblos wolof, yoruba, peul y mandinga, hacia finales de los 70s (Olivieri, 2016).

Ousmane Sembène es considerado el padre del Cine Africano y es quien estableció las bases cinematográficas de un contenido narrativo y estético que recoge las necesidades sugeridas en un contexto de crisis política y cultural que dio paso a las independencias de los países africanos. El cine africano toma de la literatura los valores culturales, las conciencias nacionales propias y un estilo que se basa en prácticas narrativas orales que rompen con códigos cinematográficos occidentales. El objetivo es un “cine como arma para la liberación de los países colonizados y como un paso hacia la unión total de África” (Barlet, 1996, p. 27, apud Quevedo Revenga, 2011, p. 8) que registre en las lenguas autóctonas experiencias africanas, silenciadas o distorsionadas en el discurso hegemónico y rompa con los estereotipos que el cine había configurado del continente africano como “«salvaje», «oscuro» o «exótico»” (Quevedo Revenga, 2011, p. 8).

82 “Afrofuturism: The World of Black Sci Fi & Fantasy Culture” (2013) Ytasha L. Womack, define el término como la intersección entre cultura negra, tecnología, liberación e imaginación, con una pizca de misticismo. (...) Es una forma de unir el futuro con el pasado y, en esencia, de ayudar a reinventar la experiencia de las personas de color” o “desmontar la raza como tecnología” (Bidaseca, 2019, p. 182).

83 “Afro-surrealism es una corriente artística y literaria que implica también una “revolución existencial y política” que inició en la isla de Martinica, que produce un discurso anticolonialista identitario que repercute en las Antillas” (Toledo, 2018, p. 123).

En el libro *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*, Alberto Elena (1999) señala que:

La emergencia de los cines del África subsahariana a partir de la década de los sesenta, aún compartiendo con los nuevos cines europeos algunos de sus rasgos definitorios, presenta no obstante características propias estrechamente vinculadas a las particulares circunstancias en que se desarrollan. En líneas generales, la configuración de las cinematografías africanas coincide con el dilatado proceso de descolonización que habría de cristalizar en la eclosión de buen número de nuevos estados a partir de los vestigios de un imperialismo europeo que, desde el siglo XIX, había logrado extenderse por todo el continente (p. 149).

Desde la perspectiva de mujeres directoras, Safi Faye (1943) es la primera y la que tuvo un papel relevante en la cinematografía africana en Senegal. A pesar de esto, no ha tenido el mismo reconocimiento que sus colegas hombres en premios y festivales, con una única mención de honor en el *étalon d'or* de Yennenga, uno de los premios más importantes del cine en ese continente. Las cineastas africanas negras realizan un trabajo subversivo con sus posturas visuales, narrativas y dentro de un mundo cinematográfico principalmente de hombres.

Desde la perspectiva de las mujeres directoras negras, *Brujería, Posguerra y Abuso* es el título que enmarca el actual cine africano. A partir de los años 90 se inicia un proceso de democratización de los medios de producción audiovisual, dando paso al florecimiento en la producción, difusión y proyección de películas en general, al igual que la visibilización de películas realizadas por mujeres negras africanas vino en aumento.

En el contexto Latinoamericano, Edileuza Pehna de Souza (2013), una autora brasileña, piensa que el "Cinema Negro es un canal de comunicación de visiones de mundo que tiene sus raíces en las experiencias de la población negra de la diáspora" (Souza 2013, apud Costa, 2020, p. 40) ampliando el concepto de Cinema Negro no solo al cine, sino a manifestaciones contrahegemónicas sobre la representación del sujeto negro, incluso en publicaciones impresas, articulando la lucha al Movimiento Social Negro en Brasil.⁸⁴ Ejemplos de lo anterior son, como lo indica la

84 "Un concepto que viene de las primeras palabras escritas por hombres y mujeres negras en Brasil, de panfletos, periódicos y otras publicaciones de carácter abolicionista para contrarrestar la forma estereotipada como era retratada dicha población negra en los medios de comunicación blancos" (Costa, 2020, p. 41).

85 Hablaré de Cinema Negro asumiendo el término brasileiro de cine político realizado y producido por personas negras y no el cine de detectives conocido también como cine negro.

86 En dicho manifiesto se propone: "1 El fin de la segregación a la que son sometidos los actores, actrices, presentadores, periodistas negros en las producciones, agencias de publicidad y canales de televisión; 2 La creación de un fondo para el incentivo de una producción multirracial en Brasil; 3 Ampliación del mercado de trabajo para actrices, actores, técnicos, productores, editores y guionistas afrodescendientes; 4 La creación de una nueva estética para el Brasil que valore la diversidad y la pluralidad étnica, regional y religiosa de la población brasileira" (Monteiro, 2017, p. 87).

87 Lilia Solá dirigió dos medimétrajes en Brasil en el año 2005 (Lusvarghi e Vieira, 2019).

88 "En dogma Feijoada, participé de todo, a pesar de no ser citada como que hacía parte, ni sé bien por qué. Pero yo era la única mujer, me veía como una productora, en un grupo de hombres que se veían como directores". Entrevista con Lilia Solá Santiago realizada en junio de 2017" (Lusvarghi e Vieira, 2019, p. 42).

autora afrobrasileña Lygia Pereira dos Santos Costa (2020), "organizaciones como Frente Negra Brasileira (FNB) (1931), el Teatro Experimental do Negro (TEN) (1940), los movimientos de Dogma Feijoada y el Manifiesto de Recife y recientemente la Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) han reafirmado el derecho político de personas negras a pensar y producir audiovisual" (p. 41).

Después de un periodo de dictadura militar, el Cinema Mulato se encargó de registrar la vida de las personas negras, aunque manteniendo estereotipos racistas como la representación de mujeres negras como objetos sexuales y en trabajos de limpieza. Solo a partir de 1970 tres directores brasileiros iniciaron el llamado Cinema Negro⁸⁵, "Zózimo Bulbul, Waldir Onofre y Antonio Pitanga" (Monteiro, 2017, p. 84). Desde sus orígenes este cine asumió un discurso político antirracista, cuestionando las formas estéticas estereotipadas de la cultura hegemónica y la historia oficial de la población negra, revelando la multiplicidad de experiencias de las personas negras.

En las últimas dos décadas se consolidaron grupos de Cinema Negro a través del Manifiesto "Dogma Feijoada" (11° Festival Internacional de cortometrajes de São Paulo, 2000) y del "Manifiesto do Recife"⁸⁶ en el año 2001, documentos que establecieron las bases del Cinema Negro en Brasil (Oliveira, 2016). Aunque invisibilizada, la realizadora Lilia Solá Santiago⁸⁷ fue la única mujer de Dogma Feijoada⁸⁸.

El manifiesto Dogma Feijoada estipuló siete exigencias que se tenían que tener en cuenta en la producción de películas enmarcadas dentro del cinema negro como lo dice el brasileño posgraduado en multimedia Noel dos Santos Carvalho y el historiador Petrônio Domingues (2018):

1 La película tiene que ser dirigida por una persona afrodescendiente; 2 El protagonista debe ser negro o negra; 3 La temática de la película debe estar relacionada con la cultura afrobrasileña; 4 La película tiene que tener un cronograma factible; 5 Los personajes estereotipados negros o negras (o no) están prohibidos; 6 El guion debe privilegiar el negro común brasileiro; 7 Los superhéroes o bandidos deben ser evitados (p. 4).

Por otro lado, *Cinema de Preto – Um Manifesto Socio-Tecno-Cinematográfico de Dandara* es el único manifiesto escrito por una mujer negra directora como lo afirma Lygia Pereira dos Santos Costa (2000) donde se proclama “ser la primera cineasta negra en realizar una película con protagonismo negro” (p. 44) en Brasil llamada *Gurufim na Mangueira*. Aunque es un texto de un carácter autorreferencial expone la problemática sobre la falta de reconocimiento de las cineastas negras en Brasil que hacen parte del cinema negro.

No todas las directoras que cito a continuación se identifican dentro del cinema negro o desde una propuesta antirracista, todas son mujeres negras, latinoamericanas o caribeñas, realizadoras de audiovisual, por lo que soy yo la autora de este texto que las ubica dentro de este género.

En Latinoamérica la producción de películas dirigidas por mujeres negras es mínima respecto a las de los hombres negros. La cubana Sara Gómez fue la primera mujer que realizó documentales de ficción en las que se destacan: *Hola cubanos* (1963); *Isla del tesoro* (1969); *De cierta manera* (1974) (Calvo de Castro, 2019). Fue poco reconocida y parte de su obra fue censurada por registrar la investigación sobre la masacre de los miembros del Partido de Color en Cuba a principios de siglo XX.

En Brasil, la investigadora Oliveira (2016) destaca a Adélia Sampaio como la primera mujer negra y una de las primeras mujeres en realizar un largometraje de ficción en Brasil, en 1984 con la película *Amor Maldito*, producción no catalogada como narrativa antirracista, que levantó la voz por un romance entre dos mujeres. Unos años después, Elsie Haas, una mujer haitiana, realizó en 1989 el documental de 52 minutos, *Voodoo Dance: A Tribute to the People of Haiti* que trata sobre el significado del vudú en diferentes instancias institucionales y políticas.⁸⁹ En el inicio del siglo XXI Dandara se asumió como la primera mujer negra de Brasil en dirigir una película con personajes negros, *Gurufim na Mangueira* fue el nombre de la película realizada en el año 2000. Como lo he señalado más arriba, también fue la responsable del tercer manifiesto de este tipo de cine con *Cinema de Preto Um manifesto Socio-Tecno-Cinematográfico*.

En México y Colombia podemos referir a las realizadoras documentalistas Medhin Tewolde Serrano, mujer afromexicana, directora de *Negra*, (2020) un documental de sanación y resignificación a través de cinco protagonistas, y Zualy Karina

89 “This film documents the significant role of voodoo in Haitian culture from the perspectives of Voodoo priests, government officials, historians and politicians. Attacked by Western clerics and declared a superstition by law in 1935, voodoo has always been a source of empowerment for the average Haitian. Awards: Best Foreign Documentary, Black Filmmakers Hall of Fame” (CTWD, Ver en: <https://caribbeantales-worldwide.com/movies/voodoo-dance/>)

Riascos Zapata, co-creadora MUSA: Movimiento de Mujeres del sector audiovisual de Colombia⁹⁰.

Yanaina Oliveira (2016), Edileuza Penha de Souza (2013) y Christina Baker (2018) coinciden en el aumento de realizaciones de directoras negras en los últimos años. Para el caso de Brasil, como lo expone la historiadora, estudiosa del cine negro brasileño y africano Janaína Oliveira (2016) dice que “estamos presenciando el florecimiento de una generación que tiene fuertes posibilidades de alterar, representaciones de la población negra en el audiovisual y de las mujeres negras de forma específica” (p. 8). Autoras como Luiza Lusvarghi y Camila Vieira da Silva (2019), aseguran que “las mujeres negras en el cine, hoy, establecen en sus producciones diálogos con el mundo, pero sobre todo, entre sí y para sí mismas, creando un “espacio de agenciamiento” como nos habla bell hooks” (p. 44). Una hipótesis de esto, es lo propuesto por las autoras del libro *Mulheres atrás das câmeras* (2019) antes nombradas, sobre que el “desarrollo de mujeres en el cine afro diaspórico se creó o articuló a partir de la presencia de la educación y formación en el área” (Lusvarghi e Vieira, 2019, p. 45). Estas autoras prueban dicha hipótesis al revisar el aumento de estímulos y convocatorias, la “ampliación de acceso a la universidad y cursos de capacitación (como acciones en Pontos e Pontões de Cultura) (...) resultado de políticas globales de educación” (Lusvarghi e Vieira, 2019, p. 45). Costa (2020) argumenta que el aumento de producciones latinoamericanas creadas por directoras negras se debe a la inversión en el año 2000 para la producción multirracial en Brasil.⁹¹ Otra hipótesis es la masificación del acceso a las herramientas tecnológicas de producción audiovisual que se dio a partir de finales de los 80s, como se expuso en el primer capítulo, con videograbadoras caseras. A lo que Thompson (1998) asegura que: “a fines de los años setenta y a comienzo de los ochenta, la cantidad de videograbadoras de uso doméstico aumentó de manera drástica, y así pasó de casi el millón que había en 1976 tanto en los países de la Comunidad Económica Europea como en Estados Unidos, a más de 30 millones en los países de la CEE y a casi 40 millones en Estados Unidos hacia 1986” (p. 302). Aunque estos son datos de otras regiones, pienso que este mismo fenómeno se dio en Latinoamérica en años posteriores, hecho que ha beneficiado con el acceso a los medios de producción, a las directoras negras y posible razón de un aumento en las realizaciones.

90 Ver en: <https://www.blackwomendisrupt.com/semifinalist-span/604mwmayca1vdiqbu5acx3oys9r95e-874b6-f5de9-ewt5j>

91 “A partir del año 2000 “a criação de um fundo de investimento para a produção multirracial brasileira e a criação de uma nova estética que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa brasileira” (Carvalho e Domingues, 2018, p. 7, apud Costa, 2020, p. 44).

La lectura que retoma Lygia Costa (2020) sobre la producción performática de la realización de mujeres negras, enfatiza que es el cuerpo quien gestiona el gesto visual “considerando el protagonismo de mujeres negras como realizadoras y cómo ese cine es marcado por la presencia del cuerpo, favoreciendo prácticas performáticas” (Sobrinho, 2017, apud Costa, 2020, p. 45). Considero esa lectura muy importante porque adopta el cuerpo como eje central de las narrativas y experimenta con el lenguaje cinematográfico para proponer otras representaciones con base en los imaginarios de personajes negras.

Ante la ausencia de un directorio que recoja las producciones audiovisuales de directoras negras en Latinoamérica, estas mismas han empezado a construir una memoria de las realizaciones. En otros casos, las investigadoras que han enhebrado estas acciones han tomado en cuenta unas directoras y no otras, como es el caso de Brasil, que reconoce a la película *Um dia com Jerusa* (2018) de Viviane Ferreira, cineasta bahiana, la primera directora en construir otra narrativa protagonizada por actrices negras en el ámbito de las “acciones afirmativas en el audiovisual de Brasil” (Lusvarghi e Vieira, 2019, p. 38), sin tomar en cuenta *Gurufim na Mangueira* (2000) de Dandara.

2.5. Búsqueda de directoras negras afrolatinoamericanas

A pesar del conjunto de estos hechos, el acceso a los audiovisuales dirigidos por cineastas negras en la región no es fácil, su trabajo es poco divulgado y conocido, por fuera de los círculos de cines independientes, especialistas, colectivos de cinema negro o audiovisual afrodiaspórico. En espacios identificados para muestras o exhibiciones no comerciales de cine las producciones de directoras negras no hacen parte de la programación e incluso en las plataformas de streaming comerciales como Netflix, HBO, Blackflix, Amazon tampoco se encuentran estos materiales. A partir de la búsqueda de películas dirigidas por estas directoras se identificó que las proyecciones son locales en festivales o en espacios especializados y algunas se encuentran libres en Youtube o en algunas otras plataformas en internet.

Las directoras negras en Latinoamérica fueron identificadas para esta investigación a través de una pesquisa en Internet, Youtube, Vimeo, Incorto y otros *sites* de material audiovisual.

Se revizaron publicaciones en diferentes páginas web a partir de la búsqueda en Google (español y portugués) con palabras identificadoras: mujeres negras cineastas en Latinoamérica, cinema negro realizado por mulheres pretas, cineastas pretas, cineastas negras, realizadoras negras, directoras afrodescendientes, entre otras. Estas publicaciones, principalmente de noticias y eventos de muestras audiovisuales de mujeres negras, arrojaron nombres de cineastas negras, entrevistas y enlaces para ver los materiales en algunos casos de películas completas o de tráilers.

Producto de la búsqueda de cineastas o directoras negras en Latinoamérica, desde el inicio de la maestría (agosto 2021), hasta el 2º semestre (mayo 2022), se encontraron 60 realizadoras directoras en México, Colombia, Cuba, Brasil, Perú, Haití, Uruguay, Honduras, entre otros (Lista en Anexo 1), sin incluir la participación de productoras, editoras y otros cargos de suma importancia en el desarrollo audiovisual. Las producciones son principalmente cortometrajes, tanto documentales como ficción, siendo Brasil el país con la mayor cantidad de directoras negras, lo que puede explicarse por el mayor número de población afrodescendiente reconocida en este país, el más alto de la región.

Las películas de directoras negras disponibles en Internet de forma gratuita son limitadas, lo que puede explicarse por, los diferentes códigos IP por países que restringe los resultados de búsqueda, los pocos espacios de difusión masiva de videos por Internet fuera de Youtube y Vimeo, o como parte del racismo estructural que no le permite a mujeres negras realizadoras entrar en circuitos comerciales de distribución, lo que problematiza la “masificación” de medios de producción que se ven limitados si no existe también sobre los medios de exhibición.

Después de comprender el panorama histórico sobre la producción específica de directoras negras en el contexto de América Latina, dentro del género de cinema negro como mecanismo macro-textual y que es parte del “tipo de modelo textual pertinente al análisis de la imagen en el contexto de la comunicación de masas” (Vilches, 1984, p. 35), en el que observadoras, observadores de las imágenes, son elementos que dan sentido al mensaje y cierran el ciclo de comunicación. Como la interpretación que se realiza a continuación de las producciones de realizadoras negras.

La lectura de los textos fílmicos se desarrolló desde una interpretación situada o lo que para algunos autores es sujeto y espacio cognoscitivo⁹². Esta mirada de forma no objetiva no solo ve, sino que acepta el texto visual como verdad y realiza enfoques sobre determinados elementos por encima de otro que lo acercan o distancian de la motivación inicial del autor que lo convierte en un *Hacer-mirar* activo en la comunicación visual (Vilches, 1984). Yo, como sujeta pragmática, interpreto bajo la mirada de mujer afrodescendiente colombiana investigadora de la representación visual, la racialización y el antirracismo en Latinoamérica en diferentes procesos sociales. Bajo el objetivo de este proyecto cumplo la función de filtro o actualización manipulada por el texto visual, y cuando me refiero a manipular, no es desde la idea negativa del concepto, sino del proceso inevitable de la producción y realización de imágenes en un contexto determinado, incluso siguiendo la idea de Rivera Cusicanqui de recrear mi propio montaje hermenéutico de las producciones audiovisuales.

De acuerdo con la lista de directoras negras adjuntas en los anexos, se evidencia un aumento de realizaciones principalmente en la última década. Lo que corrobora como verdaderas las perspectivas de las autoras antes nombradas y la hipótesis sobre la masificación de los medios de producción, al igual que expone esfuerzos en conjunto de varios sectores, que en consecuencia han propiciado el agenciamiento de narrativas por parte de directoras negras en los últimos años. Sumado al incremento de cursos y espacios de aprendizaje de la técnicas audiovisuales y cinematográficas, la democratización de cámaras y equipos, es importante nombrar los esfuerzos del movimiento social afrolatinoamericano desde más de un siglo, pero que a partir de la reunión de Durban, Sudáfrica⁹³ se recogen las demandas de la población afrodescendiente en las Américas, lo que ha generado más conciencia e información al respecto; exigencias a los Estados, instituciones y sector privado para garantizar derechos, y visibilidad en las denuncias por las múltiples desigualdades, junto a la declaración por parte de Naciones Unidas del Decenio para los Pueblos Afrodescendientes (2015-2024)⁹⁴.

Entre las directoras encontradas en la búsqueda seleccioné tres de ellas y elegí tres de sus producciones. Los criterios de selección fueron dos: por su alta calidad y por la accesibilidad gratuita que no tiene restricciones en internet, porque se

92 “El observador es la base de una teoría del texto visual e implica inmediatamente otras categorías pertinentes como la del sujeto cognoscitivo y el hacer interpretativo” (Vilches, 1984, p. 101). “El Espacio Cognoscitivo visual es un concepto que puede definirse a partir de lo que denominaremos Marco de Represtación, lugar de una manifestación visual” (Vilches, 1984, p. 103).

93 Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, celebrada en Durban, Sudáfrica del 31 de agosto al 8 de septiembre de 2001.

94 Organización de las Naciones Unidas Derechos Humanos Oficina del Alto Comisionado 2014 “Elaboración de planes nacionales de acción contra la discriminación racial Guía práctica”. (Nueva York y Ginebra : Naciones Unidas).

encuentran completas en Youtube y Vimeo. Estas producciones son propuestas audiovisuales que toman mujeres negras como protagonistas de las historias junto a otras mujeres negras, en las que las representaciones se alejan del miserabilismo, eliminan los estereotipos de discriminación perpetuados por otras producciones y no hacen énfasis en ciertas partes de los cuerpos de las mujeres negras como cadera, pecho, boca y nariz y no existen intenciones de sexualizar sus corporalidades. Por el contrario, se acercan al cuerpo como un todo, un ser humano con una complejidad en su individualidad, que puede plantear críticas y sátiras, pero que elige mantener narrativas que dignifiquen las personajes centrales.

Por otro lado, identifiqué aspectos similares entre los tres cortometrajes: una relación de mujeres negras como centro del discurso narrativo, resaltando aspectos de crítica, denuncia, afirmación y resistencia en sus vidas; una similitud rítmica en el montaje, la duración de planos y de cortes directos entre unos planos y otros; y concordancias en la construcción visual a partir de la propuesta de escenas performáticas en ciertos momentos narrativos. Aunque una es ficción experimental y la otras dos son documentales con entrevistas encuadradas tradicionalmente, establecí una correlación importante frente a la representación de las mujeres negras y sus cuerpos. Las dos producciones brasileras fueron realizadas en el mismo período político, bajo el gobierno del Partido de los Trabajadores (PT) en Brasil, en la presidencia de Dilma Vana Rousseff en el año 2015, y la producción mexicana se construyó en un periodo de tránsito entre el expresidente Enrique Peña Nieto y el actual presidente Andrés Manuel López Obrador del Partido de Morena.

Por cada película seleccioné dos escenas, como bloques narrativos específicos que muestran la trama de cada película, y que pueden ser trabajados en conjunto para evaluar similitudes entre las producciones. A continuación un breve resumen de las temáticas de las producciones y las descripciones de las escenas seleccionadas.

2.6. Escenas seleccionadas de las producciones de Yasmin Thayná, Day Rodrigues y Mónica Morales García

Retomando lo trabajado en el capítulo anterior sobre la representación visual antirracista desde la idea de correspondencia cultural que lleva al concepto de texto visual y deja de lado el signo icónico, este apartado está dedicado al análisis de películas seleccionadas realizadas por directoras negras en Latinoamérica, es necesario introducir y aclarar conceptos necesarios para la interpretación de dichas imágenes.

Se seleccionaron tres proyectos audiovisuales *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná, *Mulheres negras: projetos de mundo* (2015) de Day Rodrigues y *Tita Tejedora de raíces* (2018) de Mónica Morales García. Los dos primeros son cortometrajes brasileños, *Kbela* es una ficción y *Mulheres negras: projetos de mundo* es un documental, producciones realizadas en el mismo período político, bajo el gobierno del Partido de los Trabajadores (PT) en Brasil, en la presidencia de Dilma Rousseff en el año 2015. El tercero, *Tita Tejedora de raíces*, es un cortometraje documental mexicano, realizado en el 2018 en el transcurso entre cambio de gobierno del PRI a MORENA periodo de gobierno en el que fueron reconocidos los y las afrodescendientes en la constitución nacional de México como pueblo que aporta y conforma la nación.

Como se ha señalado anteriormente, por cada película seleccioné dos escenas, bloques narrativos específicos que muestran la trama de cada película, y que pueden ser trabajados en conjunto para evaluar similitudes entre las producciones. La selección de estos bloques narrativos la realicé a partir de la investigación sobre la problemática o parte de mi objeto de estudio que es el antirracismo, por lo que las consideraciones fueron: similitudes en la representación de mujeres negras resaltando específicamente discursos de denuncia, crítica, afirmación, resistencia y reexistencia, modos diferentes de aproximarse a sus vidas; semejanza rítmica en el montaje, la duración de planos y de cortes directos entre unos planos y otros; concordancias en la construcción visual a partir de la propuesta de escenas performáticas en ciertos momentos narrativos, y aunque una producción es ficción experimental y los otros dos son documentales con entrevistas encuadradas tradicionalmente, la correlación en la presentación de las corporalidades, gestualidades y acciones fue un elemento relevante para ser tomado en cuenta.

2.6.1. *Kbela*: (las dos escenas)

Kbela, dirigido por Yasmin Thayná, es un cortometraje de ficción de 21:45" producido en el año 2015 y "realizado con el financiamiento colectivo en internet de 117 personas"⁹⁵. *Kbela* fue ganador del premio al Mejor Cortometraje de la Diáspora en los Premios de la Academia de Cine Africano en 2017. Su directora Yasmin Thayná es cineasta y guionista brasileña, "fundadora de *Afroflix*, una comunidad digital cinematográfica que promueve la difusión del trabajo de las personas afrodescendientes. En 2018 dirigió la serie de reportajes para GloboNews Política: Modo de Fazer. Thayná también trabajó en otros cortometrajes, impartió clases y charlas sobre lo que significa ser una persona negra⁹⁶."

Sinopsis: "Una mirada sensible sobre la experiencia del racismo vivido cotidianamente por mujeres negras. El descubrimiento de una fuerza ancestral que emerge de sus cabellos crespos y trasciende el blanqueamiento. Un ejercicio subjetivo de autorrepresentación y empoderamiento⁹⁷."

MC Kbela presenta una vivencia experimental sobre la emancipación de las mujeres negras a través del desblanqueamiento de sus cuerpos. La directora propone dos momentos protagonizados solo por mujeres negras. La primera escena, al inicio de la película, es una crítica a las imposiciones que existen sobre la belleza de las mujeres negras construida a partir de metáforas y alegorías. Muestra la realidad que viven las mujeres en los salones de belleza, expuestas al maltrato, a la falta de conocimiento por parte de la peluquera, del debido cuidado y trato afectivo con el cabello crespo, y a las críticas que devalúan la belleza de la mujer negra, afrodescendiente. Una ruina encarcelada, enmascarada, que no puede presentarse como realmente es, al igual que el recurso metafórico de la de bolsa de cartón en la cabeza y la bolsa plástica negra de basura en el cuerpo, como empaquetada en una belleza que no le pertenece, pero que es impuesta para que pueda ser aceptada medianamente hasta el punto de la tristeza, la soledad y el llanto. Los primeros planos de la propuesta hablan de la representación de la afrodescendencia, desde la discriminación, la cosificación y la captura mental. En este primer bloque narrativo se hace uso de la hipérbole y la elipsis como retórica visual para reforzar la crítica que propone la directora.

95 Texto de inicio de la película en el minuto 00:10". La película fue realizada en formato video, hace uso de viñetas en la parte superior e inferior del encuadre, lo que simula la realización en foto emulsión o película de cine característico por la forma alargada del encuadre.

96 Consultado el 22/06/2022. Ver en: https://es.wikipedia.org/wiki/Yasmin_Thayn%C3%A1

97 Sinopsis traducida del portugués al español por Lucía Rentería Tamayo. Ver en: <https://youtu.be/LGNIn5v-3cE>

La segunda escena, en la parte intermedia de la película, una de las personajes se quita una pintura blanca después de haberla esparcido por su cuerpo, lo que propone erradicar el blanqueamiento del cuerpo de las mujeres negras para liberarlas de opresiones raciales.

En la segunda parte, después de esa escena transitoria, se presentan varias escenas de las mujeres, juntas, fortalecidas, después de despojarse del blanqueamiento, donde las relaciones con la belleza y especialmente con el cabello son diversas. La afrodescendencia para las mujeres se presenta como una juntanza en medio del canto, de la escucha, en un ambiente íntimo de cuidado colectivo, con diversos estilos en que se manifiesta cada mujer negra, entre otras manifestaciones estéticas.

Kbela implementa recursos visuales usados principalmente en documentales, la mirada directa de las personajes a la cámara para establecer un diálogo explícito con las y los espectadores. Dentro de toda la secuencia fílmica se seleccionó la escena 2, la cual he llamado *peluquería*, por su alto contenido de elementos para analizar y por la importancia narrativa en la coherencia del texto, y este último también se tomó al proponer la escena 11 que hace un contraste radical con la escena de la *peluquería* y nos propone otra composición y por lo tanto otra significación bajo la misma acción que es cortar el cabello.

2.6.1.1. Escena 2 Peluquería – Cabeza cuerpo divididos. Interior, día

La síntesis o nivel de *mecanismo tópico*⁹⁸ de esta escena se puede abordar desde la lectura de tres bloques narrativos con ritmos diferentes, lento, medio y rápido que agudizan la acción hasta convertirla en una acción violenta. La cámara está fija en un plano medio abierto en los tres fragmentos, al igual que la composición de la escenografía y la ubicación de las personajes. A la derecha del plano se encuentra sentada sobre una mesa el cuerpo de una mujer con vestido azul verdoso claro con bolitas blancas, solo vemos su tronco y parte de sus piernas debido al encuadre que le corta la cabeza. Por detrás, en el fondo, una cuadrícula de azulejo, casi del mismo color del vestido sucia y desgastada, se separa de las personajes por la bastante iluminación suave y brillante, que no genera muchas

98 "(...) mecanismos de coherencia, tanto productivos como interpretativos (...)" (Vilches, 1984, p. 37), como el eje vertical que da sentido a la narración.

texturas, sino por el contrario una textura con la superficie lisa, brillante hacia la idea de plástico, en medio alcanzamos a detallar los materiales ásperos del fondo, la tela del vestido y el acuoso u oleoso de una sustancia dentro de los frascos de vidrio. Sobre la mesa al lado izquierdo vemos una cabeza viva de una mujer negra sin cuerpo. La cabeza tiene los labios pintados del mismo tono del vestido y de la pared del fondo, al igual que un borde de tela azul en el cuello. Junto a la cabeza al lado izquierdo hay unos frascos y botellas de colores y formas diferentes. En esta escena la cabeza sin cuerpo se encuentra casi en el centro del plano hacia la parte inferior del cuadro, siendo el centro de lectura de la imagen.

Primer momento – Plano Medio (PM), Interior, día: El cuerpo sin cabeza saca un poco de líquido espeso color rosado de uno de los frascos y lo aplica sobre el cabello crespo de la cabeza que observa perdida hacia arriba.

Segundo momento- PM, Interior, día: En un corte directo volvemos a la cabeza sobre la mesa. El cuerpo de la derecha embadurna el cabello de la cabeza de varias sustancias: amarilla, blanca, aceite, agua preparada, un poco de más blanco espeso y bastante aceite.

Tercer momento – PM, Interior, día: líquidos, sustancias y aceite son aplicados con velocidad y poca delicadeza. A pesar de que la cámara está quieta de frente a los personajes, la imagen se acelera y la cabeza abrumada parpadea constantemente.

Lo anterior desde un nivel interpretativo remite a la peluquería de una manera determinada, donde lo que guarda relación con la realidad o como sinécdoque, son los productos para el cabello, la metáfora de capa plástica protectora de pelos en la ropa y el cuerpo, en este caso superficie de la mesa, que dividen la cabeza del cuerpo, e inclusive los colores pasteles de la escena son indicadores de escenarios de peluquerías comerciales.

La cabeza está puesta como sobre una bandeja, servida como objeto, lo que remite a cocina en preparación, lo que se refuerza junto a los frascos de colores y aceites como utensilios de temperar o sazonar. Continuando el recorrido pasamos a la personaje sin cabeza que hacia el fragmento final se lleva la atención con el movimiento de las manos y las sustancias de los líquidos, este cuerpo sin cabeza ocupa una tercera parte de todo el recuadro, construida a partir del tamaño del cuerpo y la distancia entre éste y la cámara⁹⁹ y la relación de figura/fondo, aunque la acción se desenvuelve en el centro del cuadro y la cabeza se

99 En términos de escala, que se puede definir “como la relación entre la superficie del cuadro de la fotografía ocupada por la imagen de un objeto determinado y la superficie total del mismo cuadro” (Vilches, 1984, p. 51).



Imagen 1. Captura de pantalla: *Kbela*, 2015: entre 4:00" y 4:10" Ver en: <https://youtu.be/LGNIn5v-3cE>



Imagen 1_A. Captura de pantalla: *Kbela*, (2015): al 4:34" Ver en: <https://youtu.be/LGNIn5v-3cE>

perciba en su totalidad. El peso de la composición está situado en la parte inferior del encuadre, con poca profundidad de campo. Esta escena muestra las ideas impuestas respecto a la belleza de las mujeres negras, y cómo se les obliga a entrar en un círculo de belleza de cabello al natural siendo necesario el consumo de productos. Una especie de captura que las hace presas de un estereotipo. Un cuerpo sin cabeza embadurna el cabello afro de una cabeza sin cuerpo. ¿Qué genera?, ¿risa?, ¿desespero?, ¿intriga?, ¿confusión? El color verde azul con la luz cálida remite al espacio de una peluquería comercial, sala de “belleza” (atmósfera emblanquecida). Para Vilches (1984), “La relación que se establece entre estos planos constituye una función semiótica” (p. 39), puede leerse como un salpicón de ideas sobre el cabello afro entre despojo, racismo, violencia, pereza y dificultad se presenta en los diferentes gestos de la cabeza sin cuerpo.

2.6.1.2. Escena 11 Juntanza para el cuidado. Interior, oscuro.

Esta escena es el bloque narrativo más largo de la película. Inicia con un primer plano del rostro de una mujer negra como ícono de representación, en la parte de atrás las manos de otra mujer negra le suelta varias trenzas pegadas del lado derecho de la cabeza. El plano es cerrado y con un fondo negro, que debido a la poca iluminación de la escena, en algunos momentos se mezcla con las figuras de las personajes y disminuye la profundidad de campo, pero genera una textura granulada durante toda la escena que se acompaña de la textura del cabello rizado y de las pieles de las personajes. La cámara se mueve de su rostro a las puntas del cabello junto a las manos de la peinadora y de nuevo al rostro. En esa misma atmósfera, el plano cambia a un plano medio ligeramente picado de las dos mujeres, una de ellas cortando el cabello de la otra, siempre manteniendo la acción en el centro de la imagen sin otros elementos que le quiten peso narrativo al corte y peinado que se repiten varias veces, la posición de las personajes crean una línea vertical que equilibra la imagen. Una segunda vez el cuadro se desplaza hacia un primer plano de la peinadora que comienza a cantar; después de varios segundos un *tilt down* muestra a la mujer que está siendo peinada la cual tiene el pecho desnudo, que ahora sonríe a causa del verso de la canción de la peinadora. Un foco de luz dura amarilla ilumina a las

personajes desde el fondo en dirección a la cámara, lo que deja ver unos *flyers*.

A través de un corte directo, se presenta el siguiente plano, un contrapicado desde la perspectiva de la peinadora, por lo que el hombro izquierdo de la mujer que está siendo peinada se ve junto al espejo apoyado sobre sus piernas. En el foco vemos el reflejo de las dos mujeres sonriendo, índice de alegría, confort y satisfacción como conclusión de toda la escena. En medio de la misma luz suave en alto contraste, el color oscuro del fondo se fusiona con las partes oscuras al frente. Las personajes se diferencian del fondo por la luz en dirección a la cámara en el fondo que muestra un espacio de tras escena, y en algunos momentos, por la creación de *flyers*. A pesar de que existe una leve diferencia de tonos oscuros que dan la sensación de división entre fondo y las personajes, prevalece la idea de unión entre fondo y las mujeres negras. En el siguiente plano, nuevamente la construcción del cuadro del espejo, ahora está ella sola mirando su reflejo. Inmediatamente después se ve un primer plano de la mujer negra con un nuevo estilo de peinado, sonrío mientras mira fijamente a la cámara. Se toca la forma de su cabello sin parar de sonreír.

A partir del nivel interpretativo, la luz que cae suave, se cuela entre sus cabellos crespos y deja ver unas tijeras de mango verde-azul y una peineta al fondo. Son diferentes los símbolos que acompañan la imagen: un ambiente oscuro e íntimo donde ella es cuidada, admirada y consentida, y en planos cerrados solo vemos su rostro, el cabello y las manos de la peinadora que presenta una simbología para la construcción de una representación visual antirracista. Otras manifestaciones de cuidado se presentan en esta escena: la escucha y el canto de la peinadora delicada y generosa peina su cabello, canta y sonrío. La *Catinga de lemanjá* es un canto de agradecimiento en Yoruba a los Orishas (éste es a lemanjá, señora del mar). Esta escena muestra el encuentro entre mujeres negras como la clave para la contención y además desmitifica el cuidado del cabello afro. Es una escena larga y lenta que desarrolla una complicidad entre las personajes y también en quienes observamos. La oscuridad de la escena remite a un espacio de intimidad, lo que se refuerza con la desnudez de la personaje principal, la relación de belleza se propone desde un espacio íntimo, donde no existe un fondo o contexto específico, ellas y su interacción son el centro de la escena y de la imagen.



Imagen 2. Captura de pantalla: Kbelá, 2015: entre 8:25" y 8:44". Ver en: <https://youtu.be/LGNIn5v-3cE>



Imagen 2_A. Captura de pantalla: Kbelá, 2015: entre 12:55" y 13:06". Ver en: <https://youtu.be/LGNIn5v-3cE>

Durante toda la escena se presenta un personaje en el centro del encuadre ocupando la mayor cantidad de espacio. Este centro narrativo direcciona la mirada sobre la acción de corte de cabello, que como punto final de la lectura de la imagen termina en la parte superior de la mujer que peina, es una imagen ascendente que siempre mantiene una o dos personajes en el eje céntrico de la imagen. Respecto a la textura de la imagen, debido a la iluminación de la escena que maneja altos contraste de puntos de bajo de idea de enfoque gráfico de nitidez por medio de la saturación de luz y la ausencia total, sin que esto genere sombras fuerte, debido a la filtración de las imágenes que suaviza la cantidad de luz al fondo del espacio, igualmente se percibir la sensación texturizada como da granulado en la superficie principalmente de la piel.

2.6.2. Mulheres Negras: projetos de mundo (las dos escenas)

Mulheres negras: projetos de mundo, es un cortometraje documental de 25:41" realizado en el 2015 en Brasil, dirigido por Day Rodrigues en colaboración con Lucas Ogasawara¹⁰⁰.

Day Rodrigues es una productora cultural, escritora y feminista negra brasileña. Licenciada en Filosofía y Especializada en Gestión Cultural. En el campo audiovisual ha producido y escrito el documental *Ouro Verde: a Roda de Samba do Marapé* y el cortometraje *Ponto Final* (basado en su cuento-poético "*Decupagem*"). Day fundó la productora DUAS RAINHAS con foco en consultoría, dirección, guion e investigación para audiovisual y multimedia. Fundada en 2018, se constituyó como espacio de formación con prácticas pedagógicas antirracistas¹⁰¹.

Sinopsis: "Nueve mujeres, a través de vivencias y reflexiones de voces del presente conectadas al pasado. Presenta cuestiones e instiga en poéticas de lo que es ser mujer negra en Brasil"¹⁰².

- *Para nuestras abuelas, para nuestros ancestros*- es la frase que da inicio al documental. Este se compone de dos bloques narrativos: las entrevistas a las mujeres negras y la presentación performática del baile o danza de Orisha en la playa. Las entrevistas son realizadas en dos escenarios diferentes, uno de fondo gris con una banca roja de dos puestos, y el otro, de fondo amarillo, con una silla individual igualmente roja. Las protagonistas o entrevistadas se encuentran a la altura de la cámara en un plano medio abierto en el fondo gris y cerrado en

100 La película fue realizada en formato video, hace uso de viñetas en la parte superior e inferior del encuadre, lo que simula la realización en foto emulsión o película de cine característico por la forma alargada del encuadre.

101 Bibliografía de Day Rodrigues, consultado 22/06/2022. Ver en: <https://br.linkedin.com/in/dayrodriguesart>

102 Sinopsis, ver en <https://youtu.be/Lz479wZxKW0>

el fondo amarillo. La cámara no realiza movimientos y hacen uso de subtítulos en fondo blanco en el centro de la pantalla como recurso narrativo para brindar información adicional o para reforzar lo que las entrevistadas expresan.

La parte del baile remite a la danza de Orishas, danzas tradicionales de matriz africana, que dependiendo del Orishá, se realizan diferentes movimientos, ritmos con vestuarios y colores determinados. En la película una mujer negra baila en un plano general de noche en la playa con el fondo de luces de alguna ciudad. Esta escena se presenta cuatro veces a lo largo de la película y la mujer con falda ancha y turbante realiza diferentes gestos corporales: la primera vez es un desplazamiento de la personaje en dirección a la cámara; en la segunda se inicia la danza en círculo con pequeños saltos junto al movimiento de los brazos; en la tercera, continúa la danza con más velocidad y cortes en la imagen a planos con posiciones diferentes de la bailarina; la cuarta y última, es en primeros planos de su rostro, de sus pies, del vestuario y de los brazos.

La propuesta narrativa del documental no describe las preguntas o el diálogo entre la directora y las entrevistadas, solo presenta las opiniones de cada mujer negra según su realidad y perspectiva, ya sea de denuncia, de autorreflexión o de explicación sobre problemáticas raciales y de género. Lo que construye las múltiples voces y experiencias mostradas en el documental es la diversidad de mujeres entrevistadas: Djamila Ribeiro, filósofa feminista; Ana Paula Correia, politóloga feminista; Aldenir Dida Dias, socióloga feminista; Preta Rara, rapera feminista; Nenessurreal, artista y educadora social; Francinete Loiola, activista; Luana Hansen, rapera lésbica; Monique Evelle, periodista y activista; y Andreia Alves, activista.

Los fragmentos seleccionados fueron la escena 4, a la cual llamé Preta Rara y Nenessurreal (nombres artísticos de las personajes), el cual es el único bloque temático que presenta dos mujeres negras juntas, además de sus corporalidades diferentes en relación a las otras escenas. La otra escena es la 6, llamada "danza de orishá" que al igual que la anterior es un bloque narrativo que se presenta a lo largo de toda la película y es quien quiebra con la narrativa documental y propone una acción performática ritual.

2.6.2.1. Escena 4 Preta Rara y Nenessurreal. Interior, claro.

Esta escena se construye en siete representaciones o íconos de mujeres negras en colectivo a lo largo de la película. Como ya se comentó, la posición de la cámara frente a las personajes es la misma. El centro narrativo está en todo momento sobre ellas y cambia de acuerdo al diálogo, aunque la mujer sentada al costado izquierdo de la pantalla se lleva una atención particular, lo que puede ser a causa del lugar que ocupa en términos de dirección de lectura en occidente, acompañado por los colores de su ropa, maquillaje y accesorios. La imagen forma dos líneas verticales a partir de los cuerpos de las mujeres, una recta horizontal por debajo de la mitad al nivel del espaldar del banco y otra línea en la parte superior del encuadre en la dirección de la mirada de las personajes.

Debido a la forma plana de la iluminación que garantiza un mejor registro, suaviza las sombras y permite igual puntos de luz en toda la gestualidad de las personajes que crea una textura de igual manera plana en el registro, aunque la pared del fondo con la textura en el acabado de la pintura, el rojo mate del banco y las diferentes texturas en la indumentaria de las mujeres enriquecen las texturas de la imagen.

A continuación describiré las dos primeras secuencias para entender la dinámica y resaltar el diálogo sobre la asignación de estereotipos de empleada doméstica:

Primera secuencia – Corte directo de un plano medio abierto de dos mujeres negras sentadas (Preta Rara y Nenessurreal) en la silla roja. Preta Rara está sentada al costado izquierdo de falda verde y camisa de manchas moradas y rojas, tiene el cabello trenzado y sujetado con una cinta morada. Nenessurreal sentada a la derecha con un blusa de mezclilla y una falda oscura de flores coloridas, tiene un turbante de rombos naranjas, café y negro. La cámara está al nivel de la mujer sentada sin ningún movimiento.

Segunda secuencia en el minuto 09:34", Preta Rara habla sobre su experiencia laboral como mujer negra. Para reforzar varias ideas la directora propone el recurso narrativo de pantalla en negro con texto en el centro del encuadre.

Pantalla en negro: -Preta-Rara-

Corte directo vuelve al plano de Preta Rara y Nenessurreal.

Diálogo de la falta de trabajo para las mujeres negras, excepto para desempeñarse como empleadas de aseo en casas o empleadas domésticas.

Pantalla en negro – Preta Rara: - “Y entonces, yo hice todos esos cursos, solo que no conseguía empleo”. Vuelve de nuevo a la silla con Preta Rara y Nenessurreal hablando y recordando que sabía de un hombre negro que hablaba sobre no poner fotos en las hojas de vida. Pantalla en Negro – Preta Rara: - “Cuando entregaba currículos no le ponía foto”. Se vuelve a ella hablando de lado de su compañera mientras que reflexiona que por eso no la llamaban a entrevista, y que empezó a pasar el curriculum sin foto y ahora sí la llamaban, pero cuando veían que era ella:

Pantalla en negro – Preta Rara: -“Entonces no quedaba seleccionada por ser mujer, negra y gorda”.

La misma secuencia de pasar a pantalla en negro se repite varias veces con los siguientes textos.

Pantalla en Negro –Preta Rara: - “Por cuenta de mi imagen”. (Cuadrado con la fotografía de ella)

Pantalla en Negro – Preta Rara: - “Mi bisabuela fue esclava, mi abuela fue empleada doméstica, mi mamá fue empleada doméstica”.

Pantalla en Negro – Preta Rara: - “Me pidió que comprara una bolsa de leche”.

Pantalla en Negro –Preta Rara: - “Hasta ese momento yo era totalmente sumisa”.

Esta propuesta adquiere dos niveles de indicadores, por un lado, lo que se muestra a través de la imagen y lo que se indica por medio del diálogo. Las personajes que no cambian de composición y construcción visual, nos presentan la realidad de atropello, violencia y racismo junto a una transformación de denuncia, resistencia y emancipación. Sus relatos nos llevan a imaginarnos los contextos sociales de las protagonistas y las experiencias que son evidencia de una transformación.

En la interpretación del discurso de la expresión, la relación con otras mujeres negras, el colectivo como símbolo de apoyo, cuidado y solidaridad que nos presenta dos mujeres cómplices de sus diferentes relatos, de sus corporalidades gordas y sus estilos coloridos y llamativos que anuncian una construcción identitaria, artística de orgulloso y reconocimiento. Tienen su cabello en un estilo afro o con turbante lo que se percibe como afirmación de la



Imagen 3. Captura de pantalla: Mulheres negras: projetos de mundo, 2015: entre 24:25" y 24:57".
Ver en: <https://youtu.be/Lz479wZxKW0>



Imagen 3-A y 3-B. Captura de pantalla: Mulheres negras: projetos de mundo, 2015: entre 24:25" y 24:57".
Ver en: <https://youtu.be/Lz479wZxKW0>

afrodescendencia como mujeres negras, no utilizan maquillaje que blanquee sus pieles o ropas que transformen otras condiciones sociales por fuera de sus realidades, lo que posteriormente será tomado para la propuesta de representación visual antirracista.

Por ser un documental la directora no se involucra en el vestuario de las personajes lo que deja ver las relaciones de la clase con el género y la raza, mostrando unas mujeres de recursos económicos no privilegiados, de las clases populares, fieles a ideales políticos.

2.6.2.2. Escena 6, Danza de Orisha. Exterior, noche.

A lo largo del cortometraje se presenta una puesta en escena de cuatro tiempos. Después de 15 segundos de transición a negros, inicia con un plano general de una playa en la noche y una mujer de vestido camina en dirección a la cámara con las manos en la espalda a nivel de la cintura formando un triángulo con el codo semi flexionado, otra iconicidad que envuelve la espiritualidad de otras cosmovisiones de mundo. Antes de un corte directo a negro, la personaje para y da inicio a un saludo o inclinación del tronco hacia el frente. La cámara se encuentra a nivel del personaje sin ningún movimiento ni siquiera de foco, es el recorrido lento que se aproxima a la nitidez enfocada, donde se ven los detalles de accesorios, maquillaje y forma de turbante. Este encuadre propone un elemento central que es la personaje en el fondo, una forma pequeña por la profundidad de campo de la imagen, que al trasladarse aumenta su tamaño, en seguida se recorre hacia la derecha sobre las luces de la ciudad manteniendo la línea que divide la arena del mar y finaliza en el cielo oscuro, de noche, hacia la izquierda en la parte superior del plano.

En esta primera parte de la escena la personaje organiza el plano generando una línea vertical, al igual que la división de la arena, el mar y el cielo forman una recta horizontal, esta distribución de elementos cambia en las secuencias posteriores de esta misma escena. Por la separación entre el fondo y el personaje se percibe la luz levemente picada, difuminada y en dirección a la bailarina; por el contexto o entorno en el que se desarrolla la escena se ve una ciudad transitada.

La personaje, a partir de su caminar y su postura corporal, muestra la incorporación de un Orishá (los colores y la forma de su vestuario son indicadores de que es Oshun), y después de sacar



Imagen 5. Captura de pantalla: Mulheres negras: projetos de mundo, 2015: entre 20:19" y 20:33".
Ver en: <https://youtu.be/Lz479wZxKW0>



Imagen 4. Captura de pantalla: Mulheres negras: projetos de mundo, 2015: entre 15:37" y 15:43".
Ver en: <https://youtu.be/Lz479wZxKW0>

sus manos para saludar con una reverencia, se corta directo a negro. La mujer tiene un turbante amarillo, una falda con diseños de tonos rojos, sobre una estructura de alambre y está descalza.

Las tres primeras secuencias de esta escena son en el mismo plano general de la playa; en la segunda, a través de un corte directo a un fondo negro con un título- #06 Interseccionalidad - y después de unos segundos aparece la personaje bailando, como saltando, acercando una mano hacia el pecho y después la otra, debajo del texto; en el tercer acto aumenta el ritmo a partir de los saltos de la personaje en diferentes espacios del encuadre mientras baila con giros en su propio eje, en el centro del plano y una danza acurrucada que finaliza después que la bailarina ejecuta un gesto de lanzar el brazo hacia atrás por encima de la cabeza; y la secuencia final, una cámara al hombro que acompaña al personaje con primeros planos de la danza y el cuerpo.

A diferencia de los primeros tres actos, el corte rápido entre planos da una agilidad e intensidad a la escena hacia el final del documental. Esta es la única escena durante toda la propuesta narrativa que quiebra con las entrevistas en forma tradicional, de manera teatral, con una escenografía de playa, con un ritual de magia en la cotidianidad de alguna ciudad al lado del mar. Es la incorporación de entidades de religiones de matriz africana que bajo una gestualidad y movimientos introduce a la dulzura de las aguas dulces representada por Oshun, que simboliza la feminidad que hace parte de hombres y mujeres, entendida como energía de creación, de movimiento, de dulzura y de fuerza vital.

2.6.3. Tita Tejedora de Raíces (escenas las dos)

Tita la tejedora de raíces, es un cortometraje documental mexicano de 20 minutos, dirigido por Mónica Morales en el 2018 y producido por *Ambulante más allá*, una organización que apoya y difunde el cine documental en México y Centroamérica a partir del 2005, cuenta con un programa de exhibición y formación en lugares con poco acceso a este tipo de cine. También cuenta con el apoyo de la *Fundación Kellogg*, la *Fundación Ford*, *Bertha foundation*, la *Cámara de Diputados*, la *Secretaría de Cultura* y el *Instituto Mexicano de Cinematografía*. Es la ópera prima de la directora, una lideresa afromexicana nacida en Zapotalito en la Costa Chica, en el estado de Oaxaca, a orillas del Pacífico, y además de ser

directora de cine y estilista, está comprometida con el trabajo con mujeres para las mujeres¹⁰³ en el colectivo Na´a Tundaa.

Sinopsis: “Tita, quien pertenece a la comunidad afroamericana de Chacahua, en la Costa Chica de Oaxaca, sostiene a su familia por medio de la pesca. Una mujer fuerte que busca oportunidades para superarse a nivel personal y así poder aportar al bienestar de su entorno.”¹⁰⁴

La directora acompaña el trabajo de Tita y gestiona la cadena de producción y distribución del pescado de forma artesanal, recorre las comunidades con una carreta, vende su pescado a otras mujeres en la región de Chacahua. El primer bloque narrativo nos presenta a la protagonista, qué hace, quién es, dónde vive, su casa y finaliza con un corte sutil de la secuencia bañándose, al mismo tiempo nos revela elementos para la pesca. El segundo bloque narrativo es la limpieza y preparación de los pescados junto a la voz en off de Tita relatando cómo tuvo sus hijos y la difícil relación con su padre. Ese relato sonoro continúa, mientras el encuadre pasa a planos detalles y primeros planos del rostro de la protagonista.

El desplazamiento de venta del pescado. En una primera parte vemos una mujer en su lugar de trabajo, después está en su casa, se baña, se viste, arregla el pescado para salir, su trayecto de viaje y de venta por el recorrido que hace diariamente, un tejido social que permite la vida y la sustentabilidad. Nos adentra en varios aspectos de su vida, historias de dolor y maltrato, y otras de resistencia y tenacidad.

Una última secuencia de la protagonista interactuando en la comunidad y la relación con los niños en la escuela hablando sobre un niño *chirundo* (desnudo). Al final se representa a Tita pescando frente a un atardecer naranja junto a su voz reflexionando sobre el trabajo y cierra con la frase: - “los negros somos fuertes y a pesar de todo seguimos siendo negros”.

Pasa por planos detalle del cuerpo a planos generales con hermosos fondos y atardeceres en el mar, con el agua. La protagonista relata desde sus dolencias, sus luchas, sus resistencias, sus gustos. Nos muestra la cara de una mujer sensible y trabajadora en medio del orgullo que le genera su comunidad. Se mantiene por sí misma y decidió no tener marido para no estar sometida a la dominación masculina y padecer la opresión de las mujeres.

103 <https://www.ambulante.org/documentales/tita-tejedora-raices/>

104 Sinopsis de Ambulante Ver en: <https://www.ambulante.org/documentales/tita-tejedora-raices/>

La película propone una narrativa en una línea tradicional de documental, con entrevistas en primeros planos. El desarrollo a partir del relato oral en primera persona del personaje proponen el acompañamiento al personaje y el tiempo fílmico, la voz es la que narra y construye el ritmo. A pesar que la directora se aleja de un carácter más crítico sobre las prácticas y relaciones laborales de la personaje, se empeña en presentar una mujer autónoma y fortalecida.

2.6.3.1. Escena 1 Introducción Exterior - amanecer - la pesca

Esta escena es la introducción a la narración, se evidencia la protagonista principal, Tita una mujer adulta afroamericana en su quehacer diario como pescadora, en la laguna de Chacahua.

Esta escena se repite hacia el final de la producción haciendo referencia a una narrativa cíclica. Inicia con la imagen de la protagonista de espaldas parada sobre una barca en contrapicado, lo que deja ver el cielo en el amanecer, al fondo en el encuadre, Tita está encendiendo una lámpara de fuego que solo se prende al tercer fósforo, al transcurrir al plano general cerrado, la cámara se desplaza en un *tilt down* a nivel de la personaje mientras ella se sienta. La canoa se desplaza hacia el centro del plano y deja ver un hombre sentado en el otro extremo, impulsando con un remo, en ritmo lento.

Los tonos azules, al inicio del día en la madrugada son testimonio junto a los grises en las nubes, se cortan en el fondo por una línea de tonos verdes y azules de las montañas y un poco más abajo el líquido oscuro con visos grises constatan el agua. El amanecer, al frente de este escenario la inmensa Tita.

Después de algunos segundos con un corte directo, pasa a un plano general de perfil junto al otro personaje sobre la barca. Tita está tirando una red de pesca, poco a poco, en la laguna. Seguido a esto, dos primeros planos de Tita observando la cámara junto a la lámpara de fuego que le da una luz cálida en la superficie del rostro, en tonos azules junto a una fuente de luz de vela y la barca a la derecha en el plano.

A medida que pasan los planos hay menos luz y los tonos de azules claros pasan a ser oscuros. El reflejo de la luz cerca del rostro de Tita se percibe intensa tanto en su rostro como en el agua, siempre en movimiento. La representación y composición de la escena pausada y cuidadosa de Tita, de los elementos, de



Imagen 6. Captura de pantalla en el 00:02:16". Visualizado en: <https://vimeo.com/268429843>



Imagen 7. Captura de pantalla 00:02:25 min. Visualizado en: <https://vimeo.com/268429843>

su vestuario, una blusa blanca de manga larga y con el cabello recogido, descalza.

La escena de Tita en sus labores tiene dos cortes sobre un plano detalle de peces recién pescados dentro de la canoa. La escena dura 1 min y 40 segundos, los personajes en todas las secuencias están a la derecha del plano. No existe una coherencia en el tránsito de la luz, pasa de un momento más claro del día a uno totalmente oscuro y vuelve a uno con un poco más de claridad. Esta escena se compone de ocho planos y al final hay una disolvencia a negro.

La voz off acompaña la imagen con el relato de un recuerdo.

Voz TITa - "A mí me daba coraje cuando escuchaba decir que mi papá era negro, incluso sus medios hermanas lo discriminaban por ser negro".

- "Mi abuelita, la mamá de mi papá, era negra azulada. El auténtico negro, pues".

- "Decían: "Ay tu fulano, siquiera chulo estuvieras... no que negro, prieto". Estaba chica, entonces no tenía la oportunidad de defender, pues mi raza".

- "Yo sí he sido discriminada, pero pues no me dejo, sí soy negra y qué. El ser negro no es un pecado".

- "La mayoría de la gente aquí de Chacahua, pues somos de la raza afro".

Esta escena fue seleccionada por varios elementos, la aproximación a dignificar el quehacer de la pesca artesanal de la protagonista, que ha diferencia de las otras producciones presenta la relación de trabajo de una mujer negra, propone el desarrollo de la historia o el montaje a partir de las fases de recolección, preparación y distribución del pescado, junto a la expresión de sus sentires de violencias y fortalezas, y la relación del personaje con el fondo y el contexto, que se acerca de forma general y sin desvalorizar el entorno. La escena muestra varias cosas: el contexto en donde vive Tita, un espacio con agua y con naturaleza, indica aspectos relacionados con el trabajo, el horario en el que trabaja, la artesanidad de los elementos que utiliza desde la barca impulsada con un remo, la lámpara de gas o gasolina que genera una llama de fuego. Son solo ella y el hombre que la acompaña los únicos que aparentemente se encuentran en la laguna en esa hora de tránsito al amanecer. La presencia de agua en grandes cantidades.

2.6.3.2. Plano 10 y 11 de la escena 2. Día Exterior. Baño de Tita

Estos dos planos son parte del inicio de la segunda secuencia narrativa que desarrolla el personaje en el espacio de su casa. Un ejemplo de representar un momento íntimo de una mujer como puede ser bañarse, sin caer en estereotipos. Invita a aproximarse a la realidad de la protagonista de forma cercana y respetuosa, acompañarla en varias actividades que realiza como pescadora y vendedora de su producto.

Plano 10, es un primer plano detalle del pie derecho de Tita mientras se baña. En la parte superior del plano hay una cortina o un tejido amarillo con flecos que se sobrepone por encima del pie mojado de Tita fuera de foco. La cámara está fija en un encuadre levemente picado. Sus uñas están pintadas de color negro y la superficie parece ser de piedra. En el plano solo vemos este elemento en foco durante 11 segundos, la iluminación en tonos cálidos, permite detallar los pliegues, el volumen de los dedos, los cafés en su piel y sus tensiones y movimientos, mientras la cortina de flecos va tapando el pie de Tita.

Voz en off de Tita. – “Antes se acarreaba agua desde la playa. Nos poníamos a acarrear agua. Cuando mi papá y mi mamá iban a pescar, nos dejaban, pues ahora sí que tareas para que no anduviéramos en la casa de la gente. Y pues si no lo hacíamos comíamos chinga”.

- “Cuando yo ya era chamaca, que tenía 11, 12 años pues no me gustaba casi la cocina”.

La selección de esta escena fue el registro de una mujer negra bañándose, que logra ser construida sin sexualizar a la protagonista. Me parece atrevido este plano por ser una acción íntima e igual me genera afectividad y empatía esa relación entre el agua, el cuerpo, la textura de piedra en el suelo, detrás de una cortina de baño. Un pie puede ser una posibilidad de representación visual antirracista.

Plano 11, es la continuidad del anterior en el fin del baño, secándose el cabello crespo. Este es un primer plano de la cabeza de la protagonista, la cámara fija a nivel de Tita la presenta al frente de un fondo de plataneras y otra vegetación. Se seca dos veces su cabello con una toalla rosada, en 20 segundos de duración del plano detallamos las características de su ducha, al aire libre, tocada por la cortina amarilla en la parte inferior del



Imagen 8. Captura de pantalla en 00:03:08". Ver en: [vimeo.com/Tita tejedora de raíces](https://vimeo.com/Tita-tejedora-de-raices)



Imagen 9. Captura de pantalla en 00:03:33". Ver en: [vimeo.com/Tita tejedora de raíces](https://vimeo.com/Tita-tejedora-de-raices)

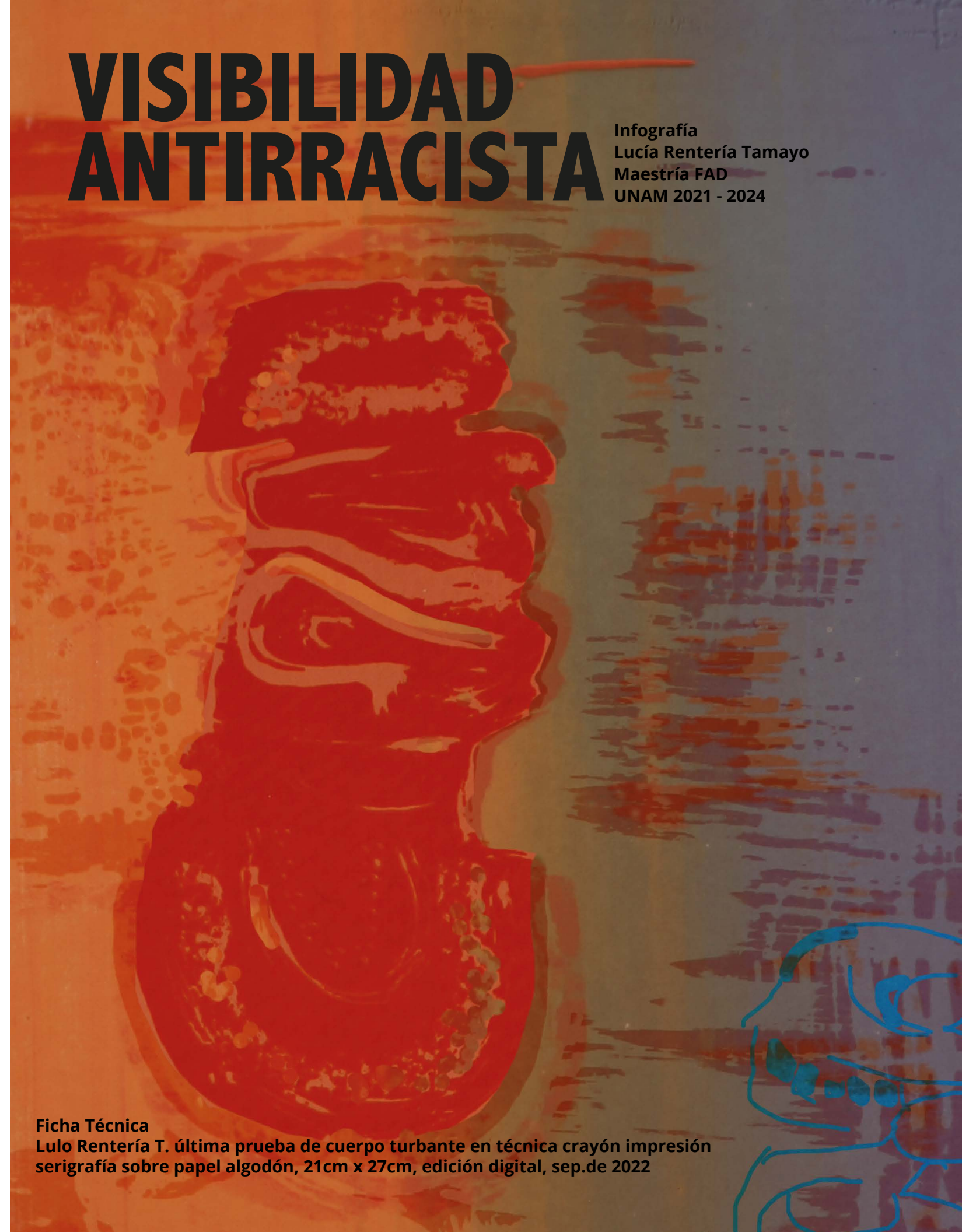
plano. Este plano evidencia el entorno, por los elementos del fondo, al ser más abierto que el anterior, es un espacio rural con abundancia, agua y comida.

A continuación, estas escenas propuestas por las tres directoras serán objetos de reflexión crítica, tomando en cuenta las ideas claves propuestas en el primer capítulo: cuerpo; epistemologías alternativas situadas; interseccionalidad, y *La sociología de la imagen*, como parte del marco teórico para la representación visual en clave antirracista.

VISIBILIDAD ANTIRRACISTA

Infografía
Lucía Rentería Tamayo
Maestría FAD
UNAM 2021 - 2024

Ficha Técnica
Lulo Rentería T. última prueba de cuerpo turbante en técnica crayón impresión serigrafía sobre papel algodón, 21cm x 27cm, edición digital, sep.de 2022



DISEÑAR PARA CUERPOS DIVERSOS

Preguntas de inicio

¿Cuál es el objetivo de la acción o quehacer con el que se representan las corporalidades?

¿Qué lugar está ocupando la figura cuerpo y por qué?

Primer Paso

Partir del cuerpo como creador. La propuesta de representación visual antirracista toma el cuerpo como espacio comunicativo de recepción y significación.



Tercer paso

Tomar la teoría de la interseccionalidad como método para crear y componer múltiples escenarios entre la figura y el fondo.

Segundo paso

Cuestionar la ausencia de personas negras en espacios de poder, al igual que problematizar las representaciones de personas blancas.

Interseccionalidad

herramienta de lectura social de las relaciones de poder

Género

Categoría de análisis para comprender los roles sociales asignados a las personas de acuerdo al supuesto sexo biológico

Raza

Las razas NO existen biológicamente, pero han sido una categoría que ha servido para justificar la desigualdad y el racismo

Clase

Posición de grupos de personas dentro de la estructura socio-económica y que se basa en la explotación de unos sobre otros.

Ficha Técnica

Lulo Rentería, primer boceto de idea de *cuerpo turbante*, lápiz sobre cartolina gris 21cm x 27cm, agos. 2022.

PLURALIDAD DE ESPACIOS

PARA CUERPOS DIVERSOS

THAIS ROSA



Representar visualmente a las personas racializadas realizando todo tipo de acciones y en todo tipo de espacios.

La normalidad de los contextos debe ser problematizada en los fondos de las imágenes

El uso del tiempo como propio, no al servicio de un otro u otra, sino una acción de autocuidado, autoamor, escucha propia.



Representar personas racializadas en jardines, salas de cine, oficinas, cafés, en la luna, bibliotecas, parques de diversiones, aviones, en las playas, restaurantes, cementerios, centros comerciales, en el campo y en la calle, entre otros.



PROPUESTA ANTIRRACISTA



ELVIA ASPRILLA

Siempre que el proyecto visual lo permita retratar a más de una persona racializada en juntanzas visibles



No centrarse en la ambigüedad entre personas negras y blancas centrarse en la diversidad de corporalidades



Que las figuras de cuerpos racializados estén en el centro de las imágenes, como acompañantes de personas blancas, sino que adquieran papeles protagónicos.

Poner a las personas racializadas como símbolos de éxito y en papeles de liderazgo



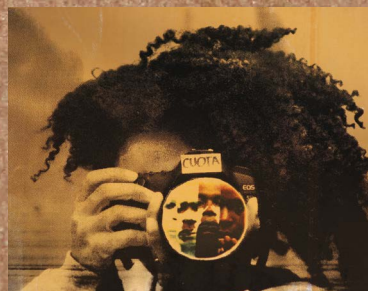
ANAÍ HERRERA HERNANDEZ

No blanquear las pieles con el uso del color e ilustraciones y fotografías, ni con el uso de filtros



FRANCIA MÁRQUEZ

Denunciar la normalidad estereotipada en las representaciones raciales y desnaturalizar la blanquitud en la visualidad



Ficha Técnica

Lulo Rentería, última prueba de *cuerpo turbante* en técnica crayón impresión serigrafía sobre papel craft 21cm x 27cm, sep. 2022

No exagerar partes del cuerpo de personas racializadas



PERDOMO GAMBOA (1947)



Ficha Técnica

Lulo Rentería, prueba en técnica crayón, impresión serigrafía con diferentes colores sobre papel algodón, 21cm x 27cm, sep. 2022.

¡Somos en la juntanza sin perder la singularidad, sin copiar modelos de blanquitud ni reforzar estereotipos de lo afro!

El segundo proceso, que corresponde a la tercera infografía, surgió a partir de las conclusiones del segundo capítulo. Al desmenuzar dichos resultados bajo la categoría de cuerpo junto a las tres rutas de análisis de las películas seleccionadas: cámara, escenografía y montaje, se plasmó una propuesta inicial de trabajo que toma elementos del comic o la novela gráfica para mantener la idea de continuidad y movimiento cinematográfico, pero desde la metodología de infografía visual.

Para la construcción de esta infografía se partió de la idea de turbante como una metáfora que recoge un cuerpo fragmentado o que se construye a partir de ideas falsas, discriminatorias y violentas hacia las mujeres negras en Latinoamérica. El turbante surge desde la representación de los personajes de las películas seleccionadas como accesorio característico de la resistencia de las mujeres negras y sus estéticas, un elemento de resistencia que carga un pasado de violencia, pero que se resignifica como proceso de identificación y fortaleza de los mismos. A pesar de que se usó como concepto estructural de la infografía que plasma la representación visual racista, se pretende transformar y revalorar para una propuesta visual antirracista.

CAPÍTULO 3: INTERPRETACIÓN Y REFLEXIÓN CRÍTICA: APROXIMACIONES A LA PROPUESTA ANTIRRACISTA

A continuación se desarrolla una descripción crítica de las escenas seleccionadas manteniendo el eje corporal como centro de la reflexión y retomando las ideas claves sobre: la epistemología alternativa situada, la interseccionalidad y la *sociología de la imagen*, encaminadas hacia la visualidad en movimiento, bajo la estructura de los cuerpo en relación con la cámara, los cuerpo en relación con la escenografía y los cuerpo con relación al montaje. Propongo entonces unas preguntas previas: ¿cómo se presenta a los personajes dentro de los encuadres y la composición?, ¿cuáles son los planos y los movimientos de cámara utilizados?, ¿cómo es la relación entre personajes, escenografía o fondo?, ¿cómo son los ritmos narrativos? y ¿cuáles son los elementos que se relacionan entre las escenas?

Desde la perspectiva semiótica, el catedrático Lorenzo Vilches (1984) toma el concepto teórico de Eco (1986), sobre *texto visual* y adiciona niveles productivos para ser tomados en cuenta en lecturas de imágenes, distingue unos procesos llevados a cabo por el observador cuando ve, mira e interpreta dicho texto visual. Aunque las fuentes teóricas en las que se realizará la reflexión crítica fueron recordadas anteriormente, la provocación semiótica del signo visual desencadenante de sentido, incita a tomar dichos niveles en cuenta, por tratarse de imágenes que pasarán por el filtro de mi interpretación para ser revisadas y relacionadas entre ellas.

3.1. Reflexión crítica de las escenas seleccionadas

En las tres películas se muestran mujeres negras como personajes principales de las narrativas, las cuales se identifican como mujeres, adscritas a la afrodescendencia, lo que se identifica por la composición en las escenas de cuerpos negros y

diálogos que refieren a cuestiones, reflexiones e imaginarios en esta línea. Se presenta una diversidad corporal, los cuerpos son robustos, delgados, de talla media, con diferentes tonos de piel, principalmente en edad joven y adulta, sin problemas aparentes de salud. La intención de las autoras es ubicar a las personajes en el centro de la narrativa, de forma respetuosa, sin hipersexualizar sus corporalidades, ni exagerar partes de sus cuerpos por medio de los encuadres o la iluminación, que así sea oscura en algunos planos principalmente en el cortometraje de *Tita, tejedora de raíces* y *Kbela*, hay una composición por legibilidad y reconocimiento. En todas las escenas seleccionadas las corporalidades están en escena de frente a la cámara. Existen diferencias entre las películas y las escenas, pero todas mantienen en primer plano a las protagonistas negras.

Kbela al ser una propuesta experimental, adquiere un juego con los elementos externos al cuerpo, que recrean las escenas con atmósferas performáticas. A diferencia de *Mulheres Negras: projetos de mundo* donde las escenografías construidas en estudios cerrados recrean espacios urbanos a través del uso de una silla doble, característica de parques y calles, y el fondo gris. *Tita la tejedora de raíces* es la única narrativa que se presenta en el contexto real de la personaje sin ninguna escena ficcionada como especie de metáfora.

Los cuerpos son iluminados para adquirir en los diferentes espacios un centro narrativo que construye el contexto de las personajes. Hay un elemento que se puede evidenciar en las tres propuestas y es la relación con el agua, independiente si es salada o dulce. Esto se puede interpretar como metáfora de la construcción epistemológica afrosituada o desde religiones de matrices africanas. En las escenas de *Mulheres Negras: projetos de mundo* y de *Tita la tejedora de raíces*, al involucrar el mar y la laguna en la composición, como entidades energéticas (Oshun y Iemanjá), lo que bajo la perspectiva de la autora Werneck (2010) se puede interpretar como la *encrucilhada* o el punto de unión o intersección de caminos, de mundos o de perspectivas que se escapa de las ideas de construcción de conocimiento cartesiano e involucran el cuerpo como mediador y activador epistémico alternativo.

Resulta interesante cómo hay una intención de denunciar las determinadas realidades de las protagonistas, un lente que registra de frente a estas mujeres negras con la intención

de visibilizar. Por lo tanto un cuerpo en denuncia, registrado y puesto en escena con la intención de transformar. En estas películas las representaciones se alejan de los estereotipos altamente difundidos de hipersexualización, miseria, pobreza y despojo, proponen narrativas en contra de la discriminación, sin caricaturizar corporalidades, ni blanqueando de las pieles. Por el contrario, se acercan al cuerpo como un todo, donde no se enfatiza en exaltar unos rasgos particulares sobre las corporalidades, se expone como un ser humano con una complejidad en su individualidad o subjetividad, que plantea críticas y sátira, pero que intenta mantener en todo momento otra forma de mostrar a las mujeres negras.

3.1.1. Cuerpo en relación con la cámara. Nivel sintagmático¹⁰⁵

Este apartado se aproxima a elementos ya nombrados frente a la disposición del cuerpo dentro del recuadro o ventana que limita la observación del/la espectador/a, lo que se denomina encuadre de cámara, que a su vez genera un valor de plano específico. En las escenas seleccionadas se resalta el uso de la cámara fija, de frente a las personajes y al mismo nivel de la mirada; en algunos planos las personajes son registradas de perfil, con la mirada hacia otra dirección, o en un plano general donde predomina el contexto de la protagonista, como en la escena de la laguna de Chacahua en *Tita, tejedora de raíces*. Se evidencia un recurrente énfasis de las miradas de frente a la cámara. El uso del recurso de cámara, con o sin movimiento, depende de la intención narrativa, por ejemplo las secuencias de denuncia son en planos medios y estáticos de frente a la mirada de las personajes. Los planos con movimiento, son primeros planos, usados cuando hay una propuesta afectiva o de acción ritual, como una aproximación a la subjetividad cargada de pronunciamiento en el foco y fuera de este en el fondo. Como es el caso de los primeros planos de los pies y del cabello de *Tita* bañándose.

En la mayoría de planos simétricos las mujeres se encuentra en el centro del encuadre, en equilibrio con otros objetos de las escenas, con bastante aire entre la acción principal y los límites del rectángulo utilizado (relación 4:6),¹⁰⁶ lo que se entiende con poco peso en la composición ya que las personajes están dentro de los recuadros centrales, tomando en cuenta la proporción

105 Niveles que se dan entre los diferentes textos dentro de la imagen, así como lo señala Vilches (1984) "las diversas figuras iconográficas dentro del cuadro" (p. 36), y elementos.

106 Esta relación tiene que ver con el tamaño del rectángulo en el lenguaje cinematográfico, siendo más cuadrado o más rectangular la forma del espacio cognoscitivo.

áurea¹⁰⁷ como referente esquemático, siempre en foco con poca perspectiva para percibir todo el escenario nítido, lo que lleva a pensar que para esto se usó una óptica media, a diferencia de las escenas en primeros planos donde el fondo se encuentra por fuera de foco, construidas con óptica teleobjetivo. La única escena que muestra a la personaje en desequilibrio sobre alguna de las laterales es *Tita, tejedora de raíces*, en las primeras escenas.

No hay cortes irregulares en los cuerpos, con excepción de la escena 2 de *Kbela* de la peluquería, aunque eso implica, como se ha visto una crítica sobre esa ruptura o división entre cabeza y corporalidad; pero en las otras secuencias y planos fijos se muestra el cabello en su totalidad y los cortes de primeros planos y planos medios mantienen lo establecido para que las y los espectadores generen la idea de continuidad normal del cuerpo.

Esta forma de presentar las protagonistas en el centro del plano señala la intención de las directoras de ubicar a las mujeres negras en el foco narrativo, sin otras distracciones en el encuadre, que genera una comunicación con las y los espectadores fija y directa, reduciendo las posibilidades interpretativas por fuera de las repetitivas y estereotipadas representaciones. Hacer énfasis en la personaje desde una única perspectiva, mientras ella denuncia la discriminación, el blanqueamiento y la invisibilidad, aumenta la atención sobre dichas problemáticas sin victimizar a las mujeres protagonistas. Lo vemos en las entrevistas del documental *Mulheres negras projeto de mundo* y en la escena 2 de peluquería de *Kbela*, donde la cabeza es sometida a un tratamiento violento del cabello.

La cámara se mantiene fija, con excepción de escenas de rituales o afectivas que invitan a indagar en primeros planos cerrados. Se recorre sin saltos bruscos las afectividades de las corporalidades femeninas negras, por momentos difusas, por otros momentos nítidas.

Se puede afirmar que el uso del cuerpo de la personaje con movimientos de cámara y primeros planos cerrados o acercamientos, establece otra relación con las y los espectadores, mediada por la liturgia o lo ritual. Lo vemos en *Kbela* en la escena 11 (imagen 2) donde se muestra un contraste entre la pausa y los movimientos de cámara. La secuencia se construye en primeros planos en tres bloques de acciones: la presentación de la personaje, el corte afectuoso de cabello, y la nueva imagen de la personaje. Toda la escena se registra con cámara en mano, por

107 Sección áurea, punto de foco en el plano, punto de interés (García Matilla, et al. 2012).

lo que se acentúa la sensación de movimiento en el encuadre. Al igual en la escena 6, danza de Orishá en *Mulheres negras projeto de mundo*, los brazos, las piernas y el rostro se presentan en cuatro bloques narrativos acelerando el ritmo de la secuencia con el movimiento de cámara y la cercanía a la personaje, mientras ella baila en la playa a la orilla del mar. Este mismo ritmo también se percibe en *Tita, Tejedoras de raíces* en la escena 1, de la laguna, donde el movimiento del agua se percibe en el balanceo de la cámara, invitando a espectadores a un tiempo de ritual, de cuidado, o tiempo de agua.

Las narrativas creadas por las directoras Yasmin Thayná, Day Rodrigues, Mónica Morales se componen a partir de un lenguaje cinematográfico arbitrario, que al intercalarse propone estructuras narrativas con un mensaje específico. Como los cuerpos se presentan frente a la cámara y se registran, dialoga entre las vivencias de mujeres negras, las ideas de las directoras y quienes somos partícipes al observar las producciones, lo que Rivera Cusicanqui (2015) nombra como secuencia de la estructura y ritmo del desdoblamiento alegórico.

En este conjunto de metáforas se puede tomar la exploración en el encuadre y los movimientos de la cámara, en planos cerrados como aproximaciones a las diversas subjetividades desde un carácter experimental, o como lo plantea Rivera Cusicanqui (2015) “plano del sentido esencial de la vida” (p. 23).

3.1.2. Cuerpo en relación con la escenografía. Nivel de elementos diferenciales de la expresión¹⁰⁸

En otro aspecto de reflexión crítica del encuadre, por fuera del lenguaje técnico, encontramos elementos como las acciones de las personajes, sus movimientos, los trabajos que realizan, sus gestos, los cuerpos en relación con otros cuerpos, los escenarios, los objetos alrededor de las personajes y la escenografía.

Empecemos reflexionando sobre las personajes, las posiciones dentro del encuadre y sus acciones. Las personajes son los puntos o centros de atención que dan inicio a la descripción de la composición o la disposición de los elementos en el espacio de determinada forma. En el centro del cuadro, las personajes se muestran en equilibrio, aunque en tres de las escenas hay dos puntos o centros en el mismo plano o encuadre, lo que genera tensión entre los puntos de atención, que se equilibra de

108 “(...) en el caso de las imágenes cinéticas habría que distinguir, aquí, los diferentes ejercicios del ángulo y movimientos mecánicos que realiza la cámara cinematográfica o de vídeo” (Vilches, 1984, p. 36).

acuerdo a la ubicación de las personajes y sus acciones. Ya que las personajes están siempre sentadas o de pie, se forman unas líneas verticales por delante de unas rectas horizontales hechas por objetos de la escenografía como el banco del documental *Mulher Negras projeito de mundo* y la mesa en *Kbela*, por otro lado *Tita* es un personaje con mucho movimiento por las necesidades de su trabajo como pescadora y vendedora, lo que genera escenas con un ritmo dinámico y evidencia una relación entre trabajo, acción y movimiento corporal.

En la mayoría de escenas las personajes están vestidas con trajes enteros de falda y camisa o vestidos de varios colores. La única escena donde se presenta el cuerpo desnudo, es la secuencia 11 (imagen 2) en *Kbela*, donde se ve sólo la parte superior del cuerpo, hombros, cuello y en el último bloque narrativo los senos y el pecho completo. En *Tita, tejedora de raíces* los planos 10 y 11 (imagen 8 y 9) de la escena 2 muestran partes del cuerpo desnudas como indicadores de estar bañándose: el pie y el cabello.

Otro elemento que está presente es el uso de diferentes peinados y accesorios. Turbantes, trenzas o peinados que involucran telas y diferentes objetos para decorar, al igual que personajes retratadas con el cabello crespo al natural. Se contrasta por un lado, la simplicidad en el vestuario y los elementos, y por el otro, la complejidad en la ropa, los colores, accesorios y maquillaje, exponiendo la diversidad de las mujeres negras y sus diferentes formas de estar y presentarse al mundo.

Se destaca la composición narrativa sobre la parte superior del cuerpo, en la mayoría de las escenas seleccionadas¹⁰⁹ se registra tronco y cabeza de las personajes, incluso en la escena 2 de la peluquería (imagen 2) en *Kbela*, donde se cosifican las dos personajes, la que está sin cuerpo y la que está sin cabeza. Las producciones confrontan la fragmentación de los cuerpos femeninos negros que no pueden ser leídos en su totalidad, y la necesidad de poner en primera línea la complejidad de las subjetividades negras o cuerpos sensibles.

En las otras escenas, distintas a las secuencias de ritual las personajes, están sentadas y acompañadas por otro cuerpo de mujer negra, en contacto o muy cerca una de la otra. Las mujeres son registradas realizando algún movimiento, ya sea respondiendo preguntas, contando sus historias, sus reflexiones, sus denuncias, embadurnando productos en una cabeza (parte

109 En otras escenas que no fueron seleccionadas de *Kbela*, como la secuencia de la bolsa plástica negra en la parte superior del cuerpo, la bolsa de papel, la máscara en la cara de la personaje sentada en el suelo son metáforas de la invisibilidad de la sujeta negra, de su complejidad, de su vivencia legítima igual que la de los demás seres humanos.

de la personaje), cortando el cabello, sonriendo o cantando, caminando, pescando, hablando, vendiendo, riendo, llorando, cocinando o contemplando el horizonte. Las personajes están activas en acciones acompañadas por otras mujeres negras, lo que lleva a pensar que el proceso de descolonización, cimarronaje o estética antirracista pasa por el acto vivo en colectivo, la representación de cuerpos femeninos negros en juntanza al lado de diversos cuerpos negros.

Siguiendo esta ruta acerca de la acción, la idea de la activista Silvia Rivera Cusicanqui (2015), sobre el trabajo es a partir de la productividad económica que genera una relación de poder donde existen sectores subalternos, que son retratados a partir de la noción de miseria; idea que puede adquirir otra perspectiva cuando se evalúa la relación del cuerpo, el trabajo y el tiempo propio. Se genera una representación de la miseria, con el propocito de apagar, borrar o suavizar las marcas de la afrodescendencia en los cuerpos en aras de no ser devaluadas, dicho de otra manera, el cuidado y el arreglo personal atravesados por el blanqueamiento como un proceso de miserabilismo en un sentido estético.

Lo anterior no solo se perpetúa en la mujer negra que blanquea sus rasgos, sino igualmente en la persona que lleva a cabo estos trabajos en las peluquerías “deshumanizadas”, generando una representación a partir de la miseria, esta vez desde el sentido que plantea Rivera Cusicanqui (2015). Los espacios de belleza, estética, “cuidado”, “mejora” de cabello y rostro para mujeres negras, muchas veces, involucran tanto el blanqueamiento como la simbología de la miseria.

Lo que Yasmin Thayná, directora de *Kbela*, presenta desde dos perspectivas, sin involucrar la miseria que plantea Rivera Cusicanqui (2015) y sí la otra miseria antes planteada: una crítica a la peluquería violenta, mecánica, estática y fría que blanquea las corporalidades (imagen 1), y el trabajo de cuidado deseado, amoroso, afectuoso y cálido en la secuencia de cuidados delicados y cordiales para descolonizar el cuerpo (imagen 2) o en la escena 2 (imagen 8 y 9) de *Tita tejedora de raíces* del cuidado propio.

A pesar de que la escena de la peluquería se construye con un tono de sátira y caricatura a través de la fragmentación del cuerpo, pone en evidencia un blanqueamiento impuesto sobre mujeres negras y la representación que ridiculiza la acción o trabajo de la peluquera negra, de lo que se puede concluir que al querer

blanquear personajes se cae en representaciones estereotipadas, tanto en la apariencia física aclarada como en las narrativas de los mensajes.

En este punto de la reflexión sobre cuerpo y escenografía propongo dialogar en torno a lugares específicos donde se desarrollan las escenas. La ficción *Kbela* y el documental *Mulher Preta projeto de mundo*, ubican los cuerpos de las mujeres protagonistas en espacios que no se relacionan con lugares cotidianos como casa o lugar de trabajo, con excepción de las secuencias de ritual y celebración. Los dos ejemplos siguientes muestran estos lugares en otro tiempo. La imagen 3 del documental recrea un lugar neutral dentro de un estudio cerrado con el fondo gris oscuro con un poco de textura y una silla larga de parque de color rojo; la iluminación triangular está de frente a las personajes en picado y difuminada, para no generar sombras duras, la luz está levemente saturada con temperaturas altas que enfrían la imagen, y las entrevistadas sentadas en el centro del encuadre por fuera de sus lugares convencionales. En *Kbela* se recorre un espacio de fondo oscuro con una luz directa y dura por detrás de las personajes, iluminando sus espaldas y los cabellos; otra luz tenue y difuminada de frente al rostro de una de ellas, alumbra su sonrisa mientras cortan su cabello (imagen 2). Por otro lado *Tita la tejedora de raíces* sólo se registra la protagonista en su contexto cotidiano de pesca, de preparación del pescado asado, de venta y de apoyo a la comunidad, que sería una aproximación o búsqueda de representaciones de mujeres negras en espacios reales de cotidianidad sin repetir la victimización en la visualidad y la narrativa.

A partir de lo anterior propongo sacar a las mujeres negras de los espacios públicos o privados históricamente reconocidos, como casa y calle, en los que son representadas normalmente las mujeres bajo estereotipos determinados, permite a las y los espectadores replantear los espacios asignados a dichas corporalidades. Esta propuesta puede cumplir el objetivo de transformar la relación arbitraria entre cuerpos racializados de mujeres negras y espacio-tiempo.

Bajo esta lógica, las escenografías construidas por las directoras Yasmin Thayná y Day Rodrigues son, también, refuerzos que nos aproximan a las subjetividades de las personajes, extensión de los cuerpos extralimitados por el encuadre en su totalidad, lo que da paso a preguntarnos ¿qué otros elementos son útiles para

construir estas escenografías? Desnaturalizar los espacios por los que transitan mujeres negras en las representaciones, desarticular las estructuras de escenarios en territorios marginados o catalogados como “pobres”, y que predomine la circulación de cuerpos femeninos negros junto a otros cuerpos igualmente negros en todas sus diversidades tonales y modos de existencia.

Es claro que la relación trabajo, espacio y cuerpo desenvuelve reflexiones sobre otras posibilidades a la hora de pensar en representaciones de mujeres negras, no solo en imágenes en movimiento, como es el caso del cine y audiovisual, sino igualmente en imágenes visuales estáticas, aspecto que acompaña a la planeación técnica del recuadro, pero que propone desnaturalizar las labores y los lugares en los que históricamente se muestra a los y las sujetas racializadas.

3.1.3. Cuerpo en relación al montaje. Bloques sintagmáticos con función textual¹¹⁰

Este segmento se inicia de la misma manera que lo hace Rivera Cusicanqui (2015) en la página 283-286, a partir de la historia oral, que viaja en el tiempo junto con su vasto conocimiento, evidenciando las limitaciones de la escritura. Prefiero usar la palabra relato oral para entender las múltiples formas que ha dejado el cimarronaje desde la palabra y el paso de información. Más que un propósito de plasmar las necesidades de comunicación de la historia oral, las inquietudes de este proyecto se relacionan con poner forma, color, movimiento y visibilidad a relatos orales invisibilizados desde el tráfico transatlántico y encontrar un camino rítmico para crear propuestas visuales en contra del racismo y propiamente antirracistas. El plan narrativo del corte y pegue en conjunto inicia por el manoseo del aliento y la escucha del viento que permite la palabra, como metáforas de la edición.

El montaje, la edición o la postproducción es la parte final del proceso de creación de un producto audiovisual, momento fundamental que une las partes y da el sentido narrativo necesario para transmitir los mensajes. A pesar de que en las imágenes estáticas este proceso es diferente, he decidido analizar este paso en las escenas seleccionadas como complemento de la reflexión crítica, como propuesta alegórica desde la *Sociología de la imagen*.

110 “(...)diversas formas narrativas del filme que dependen de la cronología temporal, de las relaciones de duración entre la cámara y el acontecimiento narrado(...)” (Vilches, 1984, p. 37).

Los tres montajes son diferentes, en el sentido de que la ficción de *Kbela* construye un montaje lineal, secuencias que desencadenan, una tras otra, el relato narrativo. Un primer bloque narrativo cosificado dividido en dos, presenta una cabeza con un cabello crespo y devaluado, junto a un cuerpo sin cabeza automatizado, el objeto cuerpo con la afectividad mutilada. Después del bloque narrativo de la metáfora de desblanqueamiento pasa a la segunda parte de cuidado, afectividad que se despliega en colectivo, cantos e intimidad proponen un cuerpo de mujer negra afirmada a partir de la relación con otras mujeres negras. Lo que puede ser parecido al ensamble de *Tita tejedora de raíces* que desarrolla la narración a partir de la continuidad de acciones de la protagonista, dando la idea de acompañar un día de trabajo y actividades cotidianas de *Tita*, que aunque en el final cierra con la escena de la laguna de Chacahua intentando generar un sentido de circularidad, la historia se desarrolla de forma lineal. Por el contrario el documental *Mulher Negra projeto de mundo* propone un montaje en paralelo entre las siete mujeres entrevistadas y la danza Orisha en la playa como elemento ritual o metáfora de fortaleza, belleza y elegancia de estas mujeres.

Los planos duran entre doce segundos y un minuto y medio aproximadamente, y los cortes entre plano y plano son directos pasando de una personaje negra a otra, con excepción a las pantallas en negro del documental como recurso para dejar descansar la imagen visual y hacer énfasis en la voz o relato oral y el texto escrito. Los ritmos en las dos producciones brasileras son lentos, sin caer en el tedio y a diferencia de la ficción que hace uso principalmente de la voz a partir del canto, el documental involucra la palabra hablada y escrita. La primera escena de *Tita tejedora de raíces* es, bajo mi interpretación, otra forma de construir la relación de trabajo sin caer en la miseria, sino con características que acercan a la protagonista a la contemplación y la naturaleza, ya que se muestra la pesca como como un conocimiento valioso para el contexto de la protagonista, además que presenta una mujer negra pescadora en una labor desarrollada principalmente por hombres.

Registrar mujeres negras que hablan de sus problemáticas y se alejan de las representaciones estereotipadas, es por sí mismo un acto en contra del racismo y del sexismo. Lo que proponen las directoras es que no hay otra forma de significar las mujeres

negras, sino a partir de ver tangibles los cuerpos femeninos negros vivenciando, contando y registrando sus propias experiencias, imaginarios e inquietudes. Es, a través de la afirmación de las corporalidades de las mujeres negras, una de las formas en las que se expresa la resistencia y la lucha de emancipación. Esto me interroga sobre otros matices y rincones del cuerpo de las mujeres negras para una propuesta base antirracista y antisexista, sin caer en la representación visual de blanqueamiento que implica la fragmentación corporal.

Pensar la acción del cuidado como algo que involucra una relación con otros, otras y otros cuerpos, lo que subraya la importancia de representar mujeres negras junto a otras mujeres negras como afirmación de una lucha en colectivo que provoca otra mirada, potencia la emancipación y posibilita otras formas de visualización y visibiliza la diversidad.

Aterrizar estas reflexiones sobre la edición de imágenes fijas en la composición u organización de elementos en el espacio, a partir de la idea de cuerpo en movimiento como acción afectiva de cuidado de frente a la cámara y al espectador. El cuerpo es territorio de disputa discursiva y narrativa, y las representaciones de las mujeres negras a través de la visión de cineastas afrolatinoamericanas brinda otra perspectiva para diversificar los mundos posibles; no basta con mostrar cuerpos negros en las imágenes, hay que reflexionar sobre la función expresiva y discursiva de la composición.

3.2. Del diseño de la comunicación visual y la representación visual antirracista

El diseño de la comunicación visual es una disciplina que se especializa en trasladar ideas, mensajes o textos en signos visuales reconocibles de acuerdo a su entorno. Para que esto sea posible los elementos de la significación en las imágenes son enmarcados bajo un proceso socio-cultural común. El entorno determinado por varios factores se construye por el momento histórico, político, ideológico y del espacio geográfico como lo afirman Marco Vinicio Ferruzca Navarro, Dante Fulco Rinaldi y otros autores del texto *Aproximaciones conceptuales para entender el diseño en el siglo XXI* (2015), que predisponen el orden jerárquico de los elementos dentro de la composición, independiente al objetivo comunicacional. El racismo visual de personas racializadas

involucra las características físicas de sus corporalidades en el campo semántico, el cual tiene que ser transformado independiente de las necesidades económicas-mercantiles en dirección a la representación visual antirracista. El acto de diseñar la comunicación visual es político, por lo que la supuesta “neutralidad” con que tienen que ser desarrollados los proyectos de diseño no existe, involucra directamente a diseñadoras, diseñadores, creadoras y creadores de imágenes para perpetuar imaginarios racistas y frente a esto ¿cuáles son las herramientas teóricas y metodológicas que tienen los profesionales de esta disciplina para encarar la problemática del racismo?

Para ampliar y argumentar lo anterior, recojo las voces de autores latinoamericanos y establezco algunas ideas sobre el diseño de comunicación visual para una representación visual antirracista. Parto de la definición de Enrique Dussel (1992), del texto *Contra un diseño dependiente*, sobre el diseño¹¹¹ como proyectabilidad a futuro, o en francés “dibujar dessein; designio o tensión hacia el futuro” (p.17). Una previsualización de lo que más adelante se materializa, o para el caso de esta tesis, proyectar lo visual en contra del racismo. Continuando con Dussel (1992), la ciencia, la tecnología y el arte integrados son momentos del acto diseñante, una interacción sin jerarquía en estos componentes. Se refiere a la tecnología con función estética, o en sus propias palabras, el diseño es *una tecnología estética operacional*, un acto proyectual.

Para Jorge Frascara (2000) en su libro *Diseño gráfico para la gente*, el significado del término “diseño gráfico está sujeto a una larga serie de interpretaciones” (p. 19), un proceso de proyectar, seleccionar y ordenar factores y elementos en aras de crear objetos para la comunicación. Una secuencia de partes y de tareas que tienen que ser llevadas a cabo para la ejecución de dicho proceso, dando como resultado la relación entre objeto visual y diseño¹¹². Frascara (2000) afirma que “la palabra “gráfico” no significa dibujo, grabado, figura, grafismo ni ornamentos” (p. 27), es la planeación de visualidad y estructuración de visibilidad, una parte del proceso que está en el medio de la composición plástica y *la* secuencia comunicacional. Este autor no solo parte del diseño para comunicar a través de la visualidad, sino que enfatiza sobre la comunicación y sintetiza que la metodología del diseño junto al objetivo de comunicar en un campo visual, delimita la función al proceso creativo del diseñador de no crear formas, sino comunicación, afirmación que comparten diferentes diseñadores

111 “Cuando se habla de diseño (que significa, en francés, dibujar dessein; designio o tensión hacia el futuro, o simplemente diseñar en su sentido actual) se indica analógicamente “lo diseñado”, o lo que se producirá como término del trabajo de fabricación del objeto, y “el diseñar” como el acto mismo que cumple quien diseña” (Dussel 1992, p. 17).

112 “Diseño gráfico es la acción de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales, producidas en general por medios industriales y destinadas a transmitir mensajes específicos a grupos determinados” (Frascara, 2000, p. 19).

latinoamericanos. (Frascara, 2000, p. 21, apud Ferruzca Navarro, et al, 2015, p. 57).

El objeto de comunicar según Frascara (2000), implementa una mirada semiótica sobre el diseño, desde un mensaje que genera significado y un interpretante que interpreta dicho mensaje y que cierra el círculo de la comunicación. La estética juega un papel fundamental de acuerdo a lo anterior, como uno de los requerimientos a satisfacer, en los órdenes de lo comunicativo, la parte signifiante del diseño es una función a veces racional y otras emotiva, por lo que el diseño no solo se centra en la estética u organización de elementos, sino también, en la significación y el sentido.

Desde otra perspectiva igualmente latinoamericana, Rosane Borges (2008), en su tesis de doctorado, *Ficción y realidad: las tramas discursivas de los programas de TV*, argumenta que las y los sujetos de comunicación, mediados por el lenguaje son quienes desarrollan la producción de sentido a partir de los programas de televisión, cine y medios masivos de comunicación. Estos seres de lenguaje o el sujeto comunicativo interactúan en tres dimensiones: lo real, lo simbólico y lo imaginario. Dicho sujeto de lenguaje está inmerso en una relación simbólica que genera una “cadena signifiante o lugar del discurso” (p. 61) y que a su vez orienta lo imaginario que consolida o construye las ideologías y las representaciones. Por último, la dimensión de lo real es el sin sentido del que hacemos parte, lo que no puede ser completamente simbolizado, ni completamente representado. En este sentido el sujeto de comunicación en mi interpretación se instituye a lo corporal, anclando los órdenes de la comunicación y el lenguaje al cuerpo.

De acuerdo con lo anterior, el cuerpo tiene un carácter ontológico en la comunicación y al reinterpretar la idea de la doctora Rosane Borges (2008), en clave antirracista, entiendo el cruce del cuerpo real y su visualidad con la “instancia simbólica conectada a la función de significar” (p. 61), bajo otros órdenes ideológicos y representativos, lo que puede generar la irrupción de otros imaginarios.

No se puede olvidar la idea mercantilista y economicista de la comunicación visual al servicio del consumo de objetos que permiten manifestar estatus social, creados a partir de la necesidad instaurada por la publicidad, justificado por el valor de cambio que rige la lógica del mercado, afectando y direccionando lo diseñado como lo plantean los autores Enrique Dussel y

Jorge Sánchez (1992) en el artículo *Cuestionamiento de la situación actual del diseño y la tecnología*. La ideología, la simbolización, la representación, la expresión y el soporte tecnológico se han utilizado con fines específicos de racialización de cuerpos. Deconstruir la universalidad estética de la blanquitud como orden político y económico por múltiples bellezas materializadas a partir de diversas vivencias y experiencias corporales a partir de la *estética de la liberación* propuesta por filósofo y historiador Enrique Dussel (2021), que presupone liberarse de las ideas impuestas desde el periodo colonial sobre lo que se considera bello y dar paso a manifestaciones de vida desde otros imaginarios, situados en los pueblos latinoamericanos.

113 “Los sistemas constructivos, provenientes en muchos casos del exterior, se han utilizado de una forma congruente con los marcos teóricos importados, dando poca importancia a la búsqueda de nuevos métodos y técnicas idóneas para la mano de obra y organización administrativa real. La explosión demográfica, así como la falta de una conciencia crítica sobre su acción, han mostrado la incapacidad para hacer frente a las demandas nacionales como son los casos de vivienda y desarrollo urbano. La evolución del mercado profesional, la formación universitaria y la falta de investigación propiciaron el estado actual de incapacidad para hacer frente a los problemas de las mayorías en nuestro país” (Dussel y Sánchez, 1992, p. 16).

Esta teoría de la *estética de la liberación* se estructura en un plano artístico, político, ético y económico, que se relaciona con este proyecto de investigación al aproximarse a representaciones visuales antirracistas partiendo de una posición política situada en Latinoamérica y el Caribe. En mi opinión, la estética de la liberación desde la racialización implica construir y adoptar un nuevo campo semántico independientemente del uso mercantil, pero también una propuesta estética que trastoque el modelo imperante (desde lo que se visualiza y cómo se le visibiliza). Desde otra perspectiva igualmente enriquecedora para la propuesta antirracista, Frascara (2000) entiende la estética como el elemento que se relaciona con la calidad, la vigencia y la retención del mensaje visual, lo que da a entender, la estética es como un vehículo para la memorización de un signo visual y aunque no me centraré en esta idea, la relación política y lo visual que este concepto acarrea obliga a mantenerlo presente.

Para Dussel y Sánchez (1992) la carencia de elementos teóricos y metodológicos críticos por parte de profesores y estudiantes de diseño para la producción de objetos, es una problemática generalizada en Latinoamérica por la dependencia económica.¹¹³ Para Frascara (2000) los diseñadores son sujetos que no pueden aparecer en el producto u objeto de diseño para que el mensaje pase directamente al público desposeído de rasgos personales para evitar interferencias en la comunicación; una especie de neutralidad o creación objetiva. Esta última puede relacionarse con la implementación de metodologías o técnicas que permiten abordar tanto la cultura, la historia y los recursos nacionales para desarrollar un diseño de cada país en Latinoamérica, que junto a la investigación y posibilidades teórica situadas, el estudiante de

diseño y el diseñador sea un agente activo que permee de forma crítica la ideología y las implicaciones políticas de esta disciplina. Por lo tanto, un campo comunicativo de producción simbólica creado y planeado por seres humanos sobre un soporte virtual o físico en culturas específicas, desde experiencias corporales diversas y no estereotipadas.

Las diferentes aproximaciones teóricas sobre diseño de comunicación visual, determinadas por “fundamentos epistemológicos” (Ferruzca Navarro; et al, 2015, p. 61), situados señalan posibilidades para entender y asumir esta disciplina desde otras miradas. En la comunicación visual la epistemología situada en el cuerpo es un proceso cognitivo, corporal y mental que involucra la mirada como canal de transmisión del mensaje, una característica obvia, pero sumamente importante en cuanto a la función, ya que permite gestionar procesos para armonizar y ordenar los elementos visibles que serán transformados en unidades visuales. Al elaborar mensajes visuales se ancla a la lógica de la creatividad y se introducen funciones estéticas que satisfacen necesidades y generan simbologías bajo contextos específicos, siendo la ideología una de sus estructuras teóricas y metodológicas.

Al poner en diálogo la comunicación visual con la propuesta antirracista, se altera la idea arbitraria del signo racial sobre el cuerpo y se multiplican las posibilidades significantes por fuera de la forma racializada, inferiorizante y degradante. Para modificar la retórica semántica de la representación el diseño de la comunicación visual sirve como herramienta clave para transformar la visualidad que se extiende sobre dichas corporalidades. Entonces, el sentido que se genera a partir del orden económico en un entorno social producto de una historia desencadena la manutención simbólica de las ideologías en la visualidad a partir de dicha representación. Los dispositivos raciales existentes y sus respuestas automáticas hacen parte de un complejo fenómeno normalizado por la sociedad que invisibiliza la problemática. El racismo se extiende y se esconde por detrás, incluso de la investigación del contexto o entorno que se realiza para la construcción de imágenes. Por lo tanto, las y los creadores de imágenes necesitan de herramientas que les permitan reflexionar alrededor de la interseccionalidad entre raza, género y clase, bajo el actual contexto latinoamericano. Sin dichas herramientas, las necesidades de las personas afrodescendientes

de legibilidad, pueden caer en la objetivización y perpetuar el racismo. No se trata de bombardear los entornos con denuncias de violencia física para abordar el racismo, se pretende hacer entender que la visualidad en clave antirracista puede partir de imágenes que no están relacionadas con la discriminación, lo que también contribuye a desnaturalizar las representaciones tanto de personas racializadas como de la blanquitud

Se trata entonces de reorganizar los fundamentos del diseño en relación a la forma del cuerpo, sus acciones y los contextos que ocupa, a partir de designar una interacción entre lo étnico-racial, el contexto geo-histórico, el sexo-género, la edad y la condición física, entre otros, que propician determinadas maneras de relaciones políticas y económicas, incluso en las imágenes, independiente de su objetivo comunicacional o mercantil.

Esta propuesta de representación antirracista es para el uso de personas creadoras de imágenes, que hacen diseño, fotografía y publicidad en la etapa de planeación de un proyecto: estrategia comunicacional y lectura de la problemática. Se basa en la creación de imágenes que pueda ser aplicada a los diseños de la información, la persuasión, la educación y la administración. Un ejemplo de esto es lo que afirma el brasileño Francisco Leite (2021) del grupo de *Estudio Antirracistas en Comunicação e Consumos* en São Paulo: “las narrativas antirracistas pueden ser observadas como aquellas que se enfocan en valores sociales para la tentativa de aumentar la concientización sobre los preconceptos y estimular el combate contra el racismo junto a individuos receptores” (p. 20).

Un componente importante para el diseño de comunicación visual es el entorno o el contexto de los mensajes visuales. Volviendo a Frascara (2000) el diseñar se construye de acuerdo a los contextos de los receptores o los interpretantes del mensaje, dicho contexto es político, cultural o comercial, e incluso afirma la existencia de varios contextos dentro de esta acción dependiendo el paso o tarea en el proceso de producción. Es el entorno como la multiplicidad de criterios para abordar el problema y el objeto de comunicación lo que desencadena el diseño, rompiendo con la “única” perspectiva representativa. Esta multiplicidad de criterios se construye también a partir de la lectura en las relaciones entre las matrices de opresión que varían dependiendo de los entornos. Si bien el diseño es un acto relativo a la totalidad de un contexto de acuerdo con Dussel (1992), y con totalidad se refiere a la cultura, la economía, la política y la sociopsicológica, “el diseño

adquiere una función ideológica” (p. 21), de acuerdo a la condición que ejerce dicha totalidad o entorno sobre el diseño. Esto permite entender la dinámica en la que se ha reproducido el racismo en las imágenes en Latinoamérica, pero no conduce a superar esta problemática.

La participación de diseñadores de comunicación visual, publicistas, ilustradores, fotógrafos, creadores de imágenes, entre otros es necesaria para transformar imaginarios racistas con la reorganización del campo semántico visual sobre personas racializadas. Las exigencias de las personas racializadas por visibilidad apoyada por instituciones y organizaciones internacionales en las últimas dos décadas ha propiciado cambios en la estrategias comunicativas que no han alterado significativamente los órdenes del consumo como se ha asegurado y por el contrario ha tenido pequeños avances en la introducción de personas racializadas en imágenes comunicativas y publicitarias¹¹⁴. Por lo que brindar herramientas teóricas y metodológicas que contribuyan a la información necesaria para ser incorporada, en los procesos de diseño de comunicación visual se torna una tarea urgente.

114 La apertura que ha tenido la publicidad y el marketing en minorías raciales o sexuales se debe a los cambios en el consumo y “*las estrategias comunicativas que dictan el consumo contemporáneo y la globalización de mercados*” (García Matilla, et al. , 2012, p. 229).

3.3. Introducción a la propuesta de visibilidad antirracista

Lo que se presenta a continuación es una cumbia, un crossover, una rapsodia en aires corporales, redactada por fuera de las reglas académicas, con delicadas huellas poéticas. Proveniente de pulsiones en mi interior, que se mueven hacia la emancipación contra los estereotipos. Tomo la idea de “conspiración afrofemenina” diaspórica que surgió del encuentro realizado en el 2011 en Cali, Colombia, donde mujeres feministas y no, crearon una agenda de investigación, como estrategia de movilización social y como justicia reparativa (Vergara Figueroa y Arboleda Hurtado, 2014), para modificar creencias racistas. Conspiración no como acción ilegal y subversiva, sino como lo afirman Aurora Vergara Figueroa y Katherine Arboleda Hurtado (2014), en las memorias del encuentro, “acto de amor de cuidado, de búsqueda de equidad, de igualdad, de valoración de nuestra belleza, garantizando el acceso a la alimentación, a la salud, la vivienda y un lugar de dignidad en la historia” (p. 111).

El objetivo de esta propuesta radical es instigar en la producción de imágenes en contra del racismo, que desalienten la

creación de visualidades por fuera de la realidad étnico-racial en espacios de comunicación visual y publicitarios o que en su caso no sean visualidades críticas sobre el asunto de la racialización; estimular la creación de contenido mediático privilegiando la latinoamericanidad (amefricanidad) y sus contradicciones, y pensar de forma crítica la desnaturalización de la blanquitud en las representaciones cotidianas.

115 “De esta forma, es posible afirmar que en nuestros días los contenidos visuales (intersubjetivos) y las representaciones que favorecen la reflexión, son reemplazados por una sobreabundancia de artificios y efectos estéticos carentes de significado”, (Cruz Revueltas, 2009, p. 36).

116 “La pucha es un desafío a las formas organizativas establecidas y un ejercicio de autonomía, muy probablemente heredado de los “arrochelamientos” de la época colonial. “Arrochelarse” era una forma de cuestionar la legitimidad del ordenamiento social colonial y, de hecho, poner en evidencia otras formas de vivir, organizarse y existir” (Herrera, 2010, apud García Rincón, 2020, p. 21).

117 Juntanza es un término utilizado por afrocolombianas como acto colectivo de resistencia de mujeres. Es un concepto de autoría popular.

El antirracismo como estética, o desde su estética, propicia el ver la pluralidad de expresiones creativas, dada su función crítica, considerando: las relaciones de raza, género y clase; los fundamentos de composición para la comunicación visual; la invocación a la ancestralidad, los objetivos políticos, y la epistemología situada, expresiones todas en pro del oscurecimiento visual en disputa. La propuesta no es una receta repetitiva que esté condenada a perder su poder crítico de comunicar, o un manual de instrucciones para reglamentar formas en el espacio, ni siquiera propagar reflexiones de representación saturadas de “artificios y efectos estéticos carentes de significado”.¹¹⁵ El objetivo es brindar a las y los autores de imágenes visuales en diferentes canales de comunicación visual, herramientas para posicionar mensajes sin racismo o antirracistas. Esto responde no solo a un carácter político de resistencia a través de la composición de imágenes, sino que atiende también, a la necesidad del movimiento antirracista actual de cambio en la representación visual.

La construcción de imágenes antirracistas parte de una propuesta cuidadosa que gestione espacios visuales seguros partiendo del cuerpo y las corporalidades como respuesta a una reflexión crítica que permita la creación de imágenes visibles. De acuerdo con esto, el antirracismo en Latinoamérica es un ejercicio poético e informativo de resistencia y conspiración, una expresión estética y política que se desborda, en medio de las fisuras de una historia colonial “hermética”, se apropia de la comunicación visual junto a la actual tecnología y se encarna en imágenes que sintetizan un sentir y pensar del mundo basado en postulados de epistemología visual corporal.

Pucha, cimarronaje, arrochelamientos¹¹⁶ o formas insurgentes de vivir y de sentir, una conspiración a partir de la representación visual de personas racializadas como agentes de cambio, en juntanzas afrodiaspóricas¹¹⁷. Este ejercicio afectivo como lo señala Rivera Cusicanqui (2015), habita “el espacio-tiempo

desde la corporalidad” (p. 25), y su visualidad en Latinoamérica, que muestra sutilezas de perspectivas representativas en la narrativa y en la producción audiovisual en contra de un racismo nauseabundo.

Nombrar los contenidos de una visualidad transgresora en clave arrochelada, cimarrona y antirracista, parte exclusivamente de la representación de cuerpos humanos concretos o abstractos, encaminada como lo propone Frascara (2000), a “atraer la atención y retener la atención” (p. 58), sobre el cuerpo racializado. Una forma corporal en un entorno específico (fondo) debe ser diseñada a partir de la reflexión de las matrices de opresión y la interseccionalidad como metodología de lectura y creación o como lo plantea la investigadora afrobrasileña Carla Akotirene (2019) *localizador de experiencias racistas*.

La propuesta va también encaminada a persuadir la memorización de las corporalidades para la visibilidad o una especie de retención visual a partir de la estética y la narrativa adecuada del cuerpo, alertando la línea tenue entre la visualidad racista del cuerpo objetivado y la encarnación afectiva de la expresión crítica antirracista.

La materialidad del cuerpo en esta propuesta se convierte en la figura como fundamento del diseño de comunicación visual, en un entorno o fondo de la imagen en relación a las intersecciones con el trabajo y la clase.

Representar personas racializadas no acaba o evita el consumo de objetos, bienes y servicios. Ya que al reestructurar las formas culturales del sujeto que desea, aumentando las imágenes que contrarrestan ideologías de control y en el campo simbólico modifica el reconocimiento que reivindica personas racializadas dentro del capital cultural y las ubica como potenciales consumidores sin necesidad de caer en la representación racista como estrategia de venta o de comunicación.

No se trata únicamente de ensanchar los públicos y consumidores en el campo económico, en ese sentido, Francisco Leite (2021) asegura en el artículo *Puede la publicidad ser antirracista*, que:

En el nivel material, las personas negras de clase media consumen formas culturales que las decodifican como “blancas”, con el fin de establecer una igualdad con los blancos en los niveles de capital cultural. En el nivel ideológico, [...] consumen formas culturales que elevan los

significados y representaciones de la negritud, desafiando así las imágenes de control [...]. Por último, en el nivel simbólico, [...] crean y sustentan espacios culturales donde lo conocido cultural y simbólico de los negros recibe el debido reconocimiento y autoridad. (p. 22)

Esta afirmación presenta las consecuencias en los diferentes capitales frente al consumo cultural bajo intenciones antirracistas, en que los niveles ideológico y simbólico se modifican para reconocer de otra forma a grupos sociales, lo que hace pensar que también en una propuesta de representación antirracista a través del diseño de comunicación visual construida a partir de cuerpos racializados en diferentes circunstancias con respeto y responsabilidad transforma los imaginarios que se tienen sobre dichos cuerpos.

En este ejercicio por la visualidad para la visibilidad antirracista, otro de los textos de Francisco Leite (2019), *La publicidad antirracista* expone elementos que pueden enriquecer este proyecto con otras miradas, ya que presenta acciones estratégicas en contra del racismo, como las nombradas a continuación:

Buscar eliminar falsas creencias al suministrar información precisa; tener el objetivo de facilitar habilidades prácticas para empoderar a las personas a hablar en contra del racismo; invocar empatía por los otros; concentrarse en mudar comportamientos y acciones racistas, en vez de transformar creencias racistas, que son notablemente resistentes a cambios; [...] envolver la totalidad de las comunidades étnicas. (p. 30)

Esto no pretende ser abordado al pie de la letra, es necesario ajustar estas estrategias no solo para personas negras afrodescendientes o indígenas, sino para el total de personas racializadas; más que empoderar a personas para hablar del racismo es necesario quitar el miedo instaurado sobre el tema y aceptar la dificultad de verse racista en algunas prácticas, sin querer serlo, y aterrizar la empatía abstracta asumiendo la corporalidad y las experiencias vivenciadas por seres humanos capaces de empatizar.

Aplicar el concepto de antirracismo en la representación visual no debe ser un ejercicio en automático, sin reflexión previa, que repite que solo los individuos negros muestran la diversidad, pensar en la blanquitud como otro grupo étnico-racial que también puede ser puesto en las imágenes de forma crítica problematizando sus privilegios o dejar de normalizar la

“universalidad blanca” y que la presencia de personas de grupos étnico-raciales no blancos no puedan ser naturalizados en la amplitud de escenarios y desempeñando actividades por fuera de las asignadas históricamente.

Cierro esta cumbia, crossover o rapsodia negra, no con fragmentos de autores y sí con aires corporales, frases o afirmaciones de una especie de encarnación visible como metáfora empática o tránsito por corporalidades visuales varias, para ser más exacta, bilocación, ser capaz de forma empática de imaginar estar en otro cuerpo al mismo tiempo y diseñar imágenes a partir de esa percepción.

Imagine entonces, habitar o encarnar en seres racializados en escenarios por fuera de los convencionales como metáfora de la propuesta visual antirracista, que pueden ser representadas en acciones de tiempo de calidad, descansando, compartiendo, leyendo, relajándose, pensativos, contemplando, filosofando.

=) Orientar la representación a las necesidades contemporáneas de la tecnología y proyectar el futuro¹¹⁸. Designio de controvertir escenarios visuales ya caducos.

No se trata de entender o describir a cada persona, sino llegar a un mayor número de personas, a través de la capacidad empática de la corporalidad.

Construya su propia idea visual antirracista con base en este documento.

Asumir un lenguaje visual que se presenta a partir de una cultura y un lugar. Ultrapasar los deseos individuales de marketing de empresas privadas que promueven el racismo, que no permiten transformar las formas establecidas y tomar las palabras del filósofo y revolucionario Frantz Fanon (2008), quien propone dejar de ser esclavos de la reproducción de imágenes racistas sin reflexión crítica.

3.4. Matrices de opresión como metodología para pensar la imagen visible. Cuerpo instrumento central

En este apartado se presenta la aproximación metodológica a la propuesta para aplicar en el proceso de concepción de una idea visual en clave antirracista. Quizás otras personas habrán postulado anteriormente lo que aquí se pretende articular y no tuve dentro del periodo de la maestría y escritura de tesis la oportunidad de conocerlos y permearme por dicho conocimiento. Esta propuesta surge del camino académico durante la maestría,

118 Cuál es el futuro de la tecnología, del algoritmo, la inteligencia artificial y la producción de imágenes que nutren esos sistemas inteligentes. Las personas racializadas hacen una diferencia y al mismo tiempo son consumidores de estas tecnologías por lo que me resta preguntar ¿cuál es el papel de dichos sujetos en Latinoamérica, sabiendo que la producción de imágenes se puede hacer desde un celular?

con las guías de los feminismos negros y cuestionando las prácticas racistas.

Tomo también algunos elementos de la *gestalt*, de la semiótica y de otros autores europeos que trabajan la comunicación visual para sentar las bases conceptuales sobre estos elementos básicos (figura y fondo), que dialogarán con la premisa metodológica de la interseccionalidad, las conclusiones de los análisis de las escenas seleccionadas y la aproximación a una visibilidad antirracista.

Desde la perspectiva de la comunicación visual, la materialidad del cuerpo es su visualidad, la materia plástica que lo vuelve perceptible en otros órdenes. Se traslada de una superficie física, corporalidad tangible a una forma plana, con colores, texturas y sombras por delante de un fondo, en un recorte o superficie gráfica. Dicha materialidad es delimitada, se reconoce por similitudes y convenciones sociales. Es en este tránsito que el cuerpo pierde la mayoría de sus afectividades y se paraliza en un gesto bidimensional, una figura. En otras palabras, se sintetiza la corporalidad a la figura plástica con una semántica y un sentido dentro de la imagen. Este cuerpo transformado a figura plástica comienza a regirse bajo los órdenes técnicos visuales de composiciones y jerarquías, según la organización de elementos en la superficie o plano gráfico. Pero aun así, mantiene la huella impuesta socialmente dependiendo de sus características físicas y como ya se sabe, los estereotipos historicamente reproducidos a partir de la representación visual, han limitado las diversas formas en que pueden gestarse dichos órdenes técnicos. Anteponer discursos a partir de ideologías para subvertir la figura que representa el cuerpo en características antirracistas, es la apuesta en contra del racismo visual.

Frente a la perspectiva de la semiótica de Pierce, la figura o forma del cuerpo a la que me refiero se puede ajustar a la primeridad del representamen, el cualisigno o características, propiedades que se presentan a la vista (color, textura, humedad) es decir tono café, húmedo o seco, terso y luminoso, y la segundidad del representamen, el sinsigno o materialidad concreta de las cualidades dentro de un contexto por ejemplo piel de ser humano color café oscuro.

Felicia Puerta (2005) considera que en la forma como signo, la representación sensible ¹¹⁹ de una problemática social permite a la figura ser una consecuencia de una necesidad antirracista que

119 “La forma como representación sensible evoca por analogía o continuidad otro ser, otro concepto. (...) El símbolo, no es convencional, ni intelectual, sino una llamada de la imaginación sensible hacia otra idea, que él sugiere sin significarla; se diferencia del signo y de la alegoría, en el que el símbolo no es una idea bajo una apariencia concreta, sino que boca otra forma distinta del símbolo mismo” (Puerta, 2005, p. 21).

la antecede, y adiciona otros rasgos al repertorio semántico de una determinada historia en el contexto político latinoamericano.

Respecto a la necesidad antirracista, la figura del cuerpo se adecua de acuerdo a la narrativa y los posibles repertorios semánticos que se derivan de las diversas interseccionalidades entre matrices de opresión. No se trata de un juego didáctico para aumentar la creatividad, es una herramienta de reflexión crítica para pensar el diseño de comunicación visual cuando se trabaja con cuerpos de seres humanos o partes de este, independiente a los objetivos comunicacionales.

La figura como objeto, idea, aspecto visual, significante, material, elemento expresivo, límite, superficie, juego de luz, formato, estilo o realidad sensible contenido y/o concepto tiene varias funciones informativas: representar, crear, recrear, conocer y otras funciones prácticas como por ejemplo comunicativa, decorativa, narrativa, simbólica entre otras¹²⁰, por lo que está estrechamente relacionada con la vivencia o experiencia visual y se percibe como varias “formas”¹²¹ concretas al mismo tiempo. El autor Rudolf Arnheim (2000) sostiene que la “forma* va más allá de la función práctica” (p. 106), y que existe una forma estructural que son, en palabra de Puerta (2005), “las características inmutables, permanentes de los objetos, sobre las que reposa su identidad visual” (p. 113). Frente a la primera observación, para efectos de esta propuesta, la función antirracista de la forma o figura tiene que trascender las barreras del aspecto visual de un objeto y reorganizar el aspecto sensible, lo que involucra el segundo postulado al entender la estructura de los cuerpos de seres humanos y el aspecto sensible sobre personas racializadas.

Por lo tanto, la figura no es un elemento estático que se ve obligado a generar una sola configuración significativa en un contexto espacial, sino que las acciones sensibles en planos o volúmenes son capaces de transformarse, dependiendo de diversos intereses, en periodos prolongados de tiempo orienta significantes antirracistas. El cuerpo, en este caso figura humana representada visualmente, es una forma con valor político y estético.

Matrices de opresión tales como el sexo-género, al grupo étnico-racial, la edad, las condiciones físicas de salud o de discapacidad, están contenidas en la figura del cuerpo donde se hace la lectura de estas. Adicionalmente, el trabajo como acción

120 “El funcionalismo estético es la teoría que ve una fuente de belleza en la adaptación de la forma a la función, la utilidad, y el interés, normalmente, relacionado con un fin externo” (Puerta, 2005, p. 22).

121 “(...) una forma no se percibe nunca como una forma* de sólo una cosa concreta, sino siempre como de una clase de cosas” (Arnheim, 2000, p. 105).

de la forma (cuerpo) y el fondo como su contexto definen las relaciones de clase.

Tomo la teoría de la interseccionalidad como aparato que reorganiza el proceso de creación de imágenes y por lo tanto el análisis de las relaciones entre matrices de opresión situadas en las múltiples corporalidades, es el ejercicio metodológico para construir una representación antirracista. La reflexión crítica desplaza a la corporalidad de estereotipos y descubre una corporeidad con el objetivo de emancipación. La interseccionalidad es tanto para mantener reflexiones críticas, como para la selección de múltiples experiencias entre las relaciones de matrices de opresión, siempre desde una posición situada que considere la historia geopolítica del contexto del cuerpo y de acuerdo con el propósito del proyecto visual. La socióloga afroestadounidense Patricia Hill Collins y la socióloga Sirma Bilge (2019), consideran en el libro titulado *Interseccionalidad*, que “la interseccionalidad añade capas de complejidad adicionales a las interpretaciones de la desigualdad social, y reconoce que la causa de esta raramente está en un único factor” (p. 35). Lo que obliga a la mirada sobre las capas en simultáneo que se afectan entre sí y adquieren sentido dependiendo de la composición y el objetivo comunicacional.

Si bien los postulados de esta teoría de lectura social pueden ser complejos y alertan a no dar “soluciones simplistas” hay que tener en cuenta las palabras de Hill Collins y Bilge (2019) acerca de que la “perspectiva de la praxis no se limita a la aplicación de conocimientos especializados a un problema social o una serie de experiencias, sino que usa el conocimiento adquirido en la vida diaria para reflexionar sobre estas experiencias y sobre el propio conocimiento intelectual” (p. 49). Esto implica otra aplicación del conocimiento, sin plantear soluciones cerradas, finalizadas, verdaderas y/o absolutas, sino aproximaciones a la construcción del antirracismo. Se trata de crear y componer, observando la multiplicidad de escenarios que se pueden plasmar, de manera crítica, entre la figura y el fondo con las matrices de opresión y sus posibles relaciones. No se trata de retratar cuerpos racializados, se propone cuestionar las representaciones visuales de cuerpos, lo que hay por detrás de las características en la composición que pueden ser alteradas en contra del racismo.

La materialidad del cuerpo divide la lectura de interseccionalidad en dos contenidos: una consubstancial al cuerpo: ojos, piernas, piel, cuello etc., y otra sobrepuesta a

este: ropa, accesorios, elementos y externos. A ese inherente o propio, se traslada la lectura de signos de raza, género, sexo, edad, preferencia sexo-afectiva, condición de salud y religión. Las relaciones de clase se aterrizan o evidencian tanto como índices correspondientes a signos pre-establecidos de espacio, entorno o fondo, como en las acciones del cuerpo-forma en la imagen. Este último es el elemento que delimita la forma, por lo que su construcción determina el cuerpo directamente, como se muestra a continuación.

Un ejemplo de lo anterior y, para el caso de las mujeres afrolatinoamericanas, la nariz ancha, labios gruesos, cabello crespo, volúmenes prominentes en cadera y pecho, son consustanciales al cuerpo o partes de un “todo”,¹²² lo que puede ser transformado al reemplazar los segmentos por analogías otras, que también conforman la pluralidad de estos cuerpos, como los ojos almendrados, las cejas gruesas o delgadas, los labios delgados, con cabellos lacios o calvas (sin ser blanqueadas), seleccionar partes del cuerpo con una reflexión previa sin estereotipar pero manteniendo como lo expone Puerta (2005), un “alto grado de pertinencia”. (p. 90)¹²³ Igualmente, se puede aplicar con carácter crítico sobre peinados, vestuarios o accesorios, entendiéndose como piezas de la totalidad.¹²⁴ El éxito de dichas transformaciones en la memoria del observador o receptor de las imágenes, frente a la percepción pasa por la repetición del nuevo estímulo prolongado en periodos largos de tiempo (Arnheim, 2000), por lo que la propuesta de representación antirracista tiene que ser extendida en el tiempo para modificar imaginarios racistas y determinar el alcance de la propuesta.

3.4.1. Figura del cuerpo en relación con la categoría de clase: acciones y trabajo

La figura como materialidad del cuerpo en las imágenes siempre está haciendo algo, un acto, un gesto, un trabajo, una ocupación, alguna posición corporal que remite a una acción: mirar, sonreír, comer, reposar, estar sentado, de pie, dormir u otro verbo anclado a una determinada representación corporal. Lo anterior, en palabras de Rivera Cusicanqui (2015), es el tiempo de dicha forma o figura, y por tiempo se entiende al movimiento, la acción ejecutada que anuncia el hacer. El tiempo acción de la figura son signos o índices de relaciones de clases o económicas, de intercambio de objetos, de servicios o de valores. No solo se

122 “Parece ser que las cosas que vemos se comportan como totalidades. Por un lado, lo que se ve en una particular zona del campo visual depende en gran medida de su lugar y función dentro del contexto total; por otro, la estructura del conjunto puede verse alterada por cambios locales. Esta interacción del todo y la parte no es automática ni universal” (Arnheim, 2000, p. 78).

123 “La abstracción visual debe ser esencial y generativa, es capaz de producir nuevas representaciones; nunca puede quedarse en una mera enumeración de rasgos, sino que seleccionará aquellos que posean un alto grado de pertinencia, es diferenciadora: para que sea posible distinguir un objeto de otros de su clase” (Puerta, 2005, p. 90).

124 “Es necesario, pues, distinguir entre <<partes auténticas>>, esto es, secciones que representan una sub totalidad segregada dentro del contexto total, y meras porciones o fragmentos, esto es, secciones segregadas solamente con un contexto local limitado (...)” (Arnheim, 2000, p. 87).

refiere a la relación en el orden capitalista establecido, también a lógicas de intercambio igualitario o cooperativista, de las relaciones de poder que de esas interacciones se desprenden.

Una de las narrativas persistentes es la supuesta “conexión” de trabajo y en particular de ciertos tipos de trabajo y personas racializadas. Para Rivera Cusicanqui (2015), la persistente idea de la “clase explotadora versus “raza” explotada, que sin embargo muestra rasgos de reciedumbre y trabajo, y por lo tanto es una clase-raza. Es decir, una raza laboral en la cual el trabajo y la explotación se neutralizan y se convierte en marcas inherentes a su condición étnica” (p. 154). Aquí se ejemplifica lo dicho anteriormente y también se evidencia la relación inseparable entre categorías de opresión que así se desarrollen por separado en este texto, son indivisibles. En los análisis de las imágenes según la perspectiva de la *Sociología de la Imagen*, la simbología de la miseria se utiliza como discurso visual para reforzar la desigualdad y estereotipos, principalmente ligados a las ideas de trabajo y, por lo tanto, a la relación de clase. Se creó una manera de representar a la población de pueblos originarios “asociada al trabajo y ahora a la vivienda” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 154).

Desde esa perspectiva de clase, la representación antirracista junto a la idea cuerpo/figura intuye múltiples quehaceres en los que se puede presentar a las personas racializadas como sujetas activas en las narrativas. Un ejemplo de lo anterior, tomado del análisis de las escenas seleccionadas, es el uso de tiempo como propio, no al servicio de un otro u otra, sino una acción de autocuidado, autoamor, escucha propia, gestualidad de atención sobre sí misma o sí mismo. El cuidado propio, el goce y el placer, un placer no desde el carácter sexual, sino desde el tiempo placentero de esparcimiento, por fuera de la relación de trabajo, con la idea de tiempo propio invertido o empleado en el bienestar, tiempo de ocio, y con esto no me refiero al estereotipo de la fiesta y la danza, sino a múltiples escenarios en los que pueden ser representados con estas acciones que los saque de la idea de trabajo como simbología de la miseria.

En otras palabras, es la reflexión crítica sobre la acción y el contexto, en el que se representarán las personas racializadas, tomando en cuenta que pueden ser retratadas en trabajos fuera de los asignados históricamente de limpieza, de cuidado, servidumbre y de prostitución, entre otros, y no con esto se está insinuando que estas labores son malas, equivocadas o para

ser menospreciadas y anuladas de la narración visual, sino con el objetivo de señalar que no son las únicas desempeñadas por personas racializadas y que se pueden representar visualmente con otra intención, como pensando, descansando, en labores de medicina tradicional étnica o alópata, leyendo, soñando, meditando, jugando, comiendo o compartiendo, etc.

La pregunta que surge se remite a cuando las personas racializadas son representadas en lugares históricamente asignados entonces ¿cómo retratarlos sin caer en el “*miserabilismo*”?¹²⁵ Una posible respuesta es hacer uso del fondo o el contorno por detrás de la figura o forma corporal que contraponga la idea de “miseria” laboral o una reflexión crítica que reivindique estas escenas y narrativas. Las narrativas impuestas por el “universalismo blanco” consideran que las personas de estratos altos deben ser representados en acciones de entretenimiento y descanso, y en espacios de lujo. Por otro lado la clase trabajadora es representada en labores y espacios de servicio.

3.4.2. Cuerpo en relación con contexto, espacio, fondo = clase

El entorno en el diseño de comunicación visual es la realidad de donde se extraen los signos, tanto para construir los mensajes visuales, como para asegurar el éxito en la interpretación y recepción del mensaje. El contexto hace parte de esa relación de clase que se plasma en las imágenes y donde se instaura una aparente normalidad, la cual debe ser problematizada, y su materialidad se muestra en la imagen en el campo gráfico, el plano, el recorte o fondo.

Hacer énfasis en el entorno muestra la importancia de la reflexión situada para crear imágenes, dado que la racialización que se genera también en los espacios, y que las lecturas de las categorías de procedencia y ubicación geopolítica se pueden distinguir en los contextos. Dentro del lenguaje del diseño de comunicación visual y para los objetivos de esta tesis, dicho entorno se sintetiza en el recorte de realidad o en el campo gráfico. Y con realidad no solo se refiere a la textualidad del paisaje visual, sino a cualquier espacio imaginable posible de ser plasmado en figuras y fondo.

125 “(...) los miserables figuran en la foto, cargando bultos, caminando y trabajando en las calles de un mercado popular urbano. La metonimia del cargador como sinónimo de explotación y opresión racial quedará marcada en la cultura y en la cinematografía bolivarianas, a través de arquetipos como el aparapita de Jaime Sáenz o de Isico, el niño q’ipiri (cargador) de la película *Chukiyawu*, del director Antonio Eguino” (Rivera Cusicanqui 2015, p. 152).

126 “Esta situación es visualmente paradójica. Una manera de salir de ella viene indicada por lo que hemos observado incluso para la línea objetual sola: el fondo no se ve dividido en la línea, sino que continúa ininterrumpida por debajo de ella” (Arnheim, 2000, p. 228).

127 “La bidimensionalidad como sistema de planos frontales está presentada en su forma más elemental por relación de figura y fondo. Aquí no se tiene en cuenta más que dos planos. (...) Uno de ellos se sitúa delante del otro. Uno es la figura, el otro es el fondo” (Arnheim, 2000, p. 232).

128 Canal de Youtube Marina Costa Sandia (2021) Ver en: <https://youtu.be/iskjq-AKOHE?si=W3R4--hHD-pPChce>

129 “Lo que domina la mirada en la experiencia visual se considera elemento positivo (figura), y elemento negativo (fondo), lo inactivo, o más pasivo” (Puerta, 2005, p. 126).

130 “En una narración, el ambiente es una metáfora discursiva que, junto con los demás significados, refleja un enfoque, un punto de vista en el que se describe el proyecto global de cada narración” (Mariani, 2019, p. 216).

El fondo habla de dimensión, extensión, orientación, contorno, plano, superficie y área. Es un espacio limitado que determina la realidad misma de lo representable e imaginable. Absorbe la figura, la distancia y le agrega sentidos específicos. Un esquema de expresión donde el espacio se entiende a partir de la ubicación de las formas, delimitada al mismo tiempo por el fondo que continúa sin interrupciones, por detrás de esta,¹²⁶ propiciando por su unión la noción de profundidad.¹²⁷

La estructura de composición del campo gráfico, el todo, se constituye de elementos, figuras y fondo que adquieren un orden dependiendo de la intención u objetivo. Es un espacio de lucha por visibilidad, una jerarquía en dicho campo gráfico que genera una tensión por la contraposición de dichos elementos,¹²⁸ conexión inseparable y ambigua entre lo pasivo y lo activo.¹²⁹

La función de dar sentido específico sobre la figura, junto al registro, que hacen las directoras afrolatinoamericanas, de las personajes por fuera de sus contextos cotidianos, propone una reflexión sobre la necesidad, o no, de mantener la representación de personas racializadas en los lugares históricamente asignados y lo que esto sugiere en la percepción estética y las intenciones políticas.¹³⁰ La obviedad que suscita el contorno lineal de la figura, como la división sobre el fondo, sirve para esclarecer la importancia de la ubicación del cuerpo racializado en diferentes contextos y su significación.

Los juegos metafóricos que pueden surgir de la relación figura-cuerpo desde la reflexión antirracista, provoca desplazamientos en las relaciones espaciales con los diferentes grupos étnico-raciales, en jardines, en salas de cine, en oficinas, en cafés, en la luna, cocinas, bibliotecas, parques de diversiones, aviones, playas, restaurantes, cementerios, centros comerciales, campo, en el espacio (universo) y en la calle, entre otros. Igualmente, se pueden construir fondos activos de colores, texturas, lugares no concretos o escenarios que reflejen sentires o intuiciones. La matriz de opresión de clase desestructura la racialización de los espacios a partir de crear metáforas con la función expresiva de alterar el discurso hegemónico en contra del racismo. Derramar las subjetividades complejas sobre el espacio de composición es fuente inagotable para construir analogías antirracistas. ¿Cuáles espacios y con qué características son las superficies que influyen en las figuras humanas para salir de los estereotipos? La respuesta

varía, dependiendo de cada contexto y el propósito específico de la imagen a componer.

Téngase en cuenta también que a diferencia de la idea de tiempo en la figura, señalada como la acción que realiza un cuerpo humano, en el fondo el tiempo es el movimiento dinámico que tiene una imagen,¹³¹ los recorridos visuales dentro de la composición tienen un período, la velocidad de lectura, las diagonales, las tensiones, entre otros, originan el ritmo y el tiempo.

A manera de conclusión, la propuesta es tomar las matrices de opresión de forma crítica, dentro del campo gráfico en base de figuras de cuerpos racializados en disputa con el quehacer y por fuera de contextos o fondos igualmente racializados.

131 “La naturaleza dinámica de la imagen está asociada al concepto de tiempo; el espacio y el tiempo articulados como unidad, sugieren completamente toda la expresión móvil que desde un punto de vista plástico se puede abarcar” (Puerta, 2005, p. 120).

3.5. Principios de la representación visual en clave antirracista para la visibilidad

A continuación se presenta una guía operativa de acciones para la visibilidad afirmativa para enriquecer la reflexión crítica para la construcción de representaciones visuales en clave antirracista. Unas generalidades para abordar el antirracismo a través de cinco pautas para ser pensadas antes de la iniciar el trabajo de creación y cinco directices: composición, no contraste, no supremacía blanca, símbolos y otros, para evitar el contraste entre personas negras y blancas como único criterio visual antirracista, desnaturalizar la blanquitud y la negritud en las representaciones y simbologías por fuera de estereotipos. No olvide antes de iniciar hacer una crítica sobre la afectividad de la discusión estética y su función en la visibilidad de cuerpos racializados bajo la dimensión empática de un cuerpo que crea o diseña para comunicar visualmente.

1. Partir de la reflexión crítica sobre las implicaciones de presentar corporalidades racializadas en las imágenes. Preguntarse ¿qué lugar está ocupando esta corporalidad en la composición y por qué? ¿cuál es la función y objetivo de la acción o quehacer con la que se representa dichas corporalidades? ¿cuales son las relaciones entre fondo y figura desde el carácter simbólico con los que se representa visualmente los cuerpos de las personas racializadas?

2. La publicidad afroperuana se enmarca en cuatro tipos de representación según Mendoza (2021) “discriminadora (racismo

evidente), enorgullecedora (encasillan a los afroperuanos en espacios como las artes, la culinaria y el deporte" (, p. 120) como únicos espacios de éxito), *wannabe*, "querer ser" (miradas foráneas sin cualidades positivas fuertes), y disruptoras (miradas positivas). Tomar esto en cuenta para clasificar el grado o no de antirracismo que se está adoptando en los proyectos.

3. Considerar la pluridentidad como máxima expresión en contra del racismo. ¡Sé la mejor versión de ti mismo y de ti misma, no copies modelos de blanquitud! es la consigna para crear campañas institucionales en contra del racismo¹³². Acabar con el racismo desde las imágenes es presentar la realidad de los contextos y poner en jaque realidades ajenas. No se trata de que la gente o niños y niñas mestizas se identifique como personas negras para superar el racismo, se trata de que en las imágenes haya la pluridentidad necesaria de acuerdo a los contextos específicos, o en otras palabras, que en los países latinoamericanos la opción identitaria no sea el cuerpo blanco-europeo.

4. Sobre la retención y memorización de información en las imágenes, la ciencia de la información define que lo novedoso es lo contrario al acontecer de lo previsto (Frascara, 2000), el estereotipo repetitivo en este caso no constituye información, sino un sentido mínimo que se convierte en redundancia. Por lo tanto, agregar elementos nuevos que brinden información por fuera de dicho estereotipo favorecen que no se perpetúe la desinformación. La redundancia sólo genera insistencia y aclaración.¹³³

5. No actuar en automático para diseñar la comunicación en clave antirracista, sospechar, dudar, cuestionar siempre el racismo incorporado.

No basta con presentar campañas visuales o modas institucionales esporádicas sobre la igualdad, es indispensable inundar los universos visuales con personas negras racializadas en diferentes espacios, realizando diferentes quehaceres. Una sobre-estimulación de imágenes donde abunda la negritud es urgente en sistemas de signos de enunciación (principalmente objetos y servicio) y sistema de signos sociales (referenciales). Lo que también se puede leer de forma crítica, cómo asumir el capitalismo visual e interponer fracturas para la legibilidad

132 Me refiero a campañas en las que se pone a niños, niñas o personas adultas a escoger entre un muñeco blanco o negro. Y en la conclusión se "evidencia" el racismo porque todas las personas mestizas seleccionaron el muñeco blanco. Lo que me hace entender que tiene que existir una multiplicidad de muñecos en los que la diversidad de personas se pueda sentir reflejada.

133 "La aclaración se da al presentar la misma información bajo diferentes aspectos, en diferentes formas (mediante diferentes códigos), de manera de asegurar que la información sea entendida por un amplio espectro de gente" (Frascara, 2000, p. 24).

Composición

Figuras de cuerpos racializados en las imágenes sean el centro, no solo acompañantes de personas blancas, sino que adquieran papeles protagónicos. Reflexionar sobre el postulado de la venezolana Casimira Monasterio (2022) sobre la “reorganización del mundo, no es el sincretismo de vidas paralelas que nunca se encuentran, es un mundo que al juntarse, se reorganiza” (17:50’).¹³⁴

Elementos de la composición como equilibrio y simetría pueden ser un punto de inicio como lo registran las directoras seleccionadas, donde los planos son compuestos de forma simétrica, dejando a las personajes en el centro del encuadre. Privilegiar la composición equilibrada y simétrica.

El desequilibrio también puede ser una selección dentro de la composición, evitar desequilibrar sin reflexión crítica, priorizar una composición en “equilibrio-inestable”,¹³⁵ privilegiando la diagonal desde la izquierda y la parte superior del encuadre y ubicar las tensiones espaciales de acuerdo al recorrido de lectura del mensaje. El ritmo, las formas secuenciales y la sucesión son bienvenidas siempre y cuando no sean interpretadas como personas o contextos desequilibrados por estereotipos (Puerta, 2005).

Jerarquizar las figuras de personas racializadas, algo que no necesariamente tiene que ser descrito de forma literal, sino que la textura, el ritmo, la dinámica pueden estar intencionadas para visibilizar estos sujetos.

Poner en el centro de la narrativa visual personas racializadas como figura y no como fondo y cuidar que miren de frente¹³⁶. En el punto de intersección entre el eje vertical y el horizontal del área de trabajo, manteniendo la verticalidad de las formas sobre el esqueleto espacial, con una dirección o tensión hacia arriba.

Evitar en la figura central interrupciones como tipografía u otros elementos. Si en el mensaje se requiere generar profundidad con planos, construir las formas racializadas en el tamaño coherente de acuerdo al punto de fuga y optar por ubicarla en los planos del frente o los de mayor visibilidad e importancia. Lo anterior se refiere a que no vale la pena poner las personas racializadas en los planos del frente si son diminutos en relación a otras formas. Analizar entonces, el ruido y las distracciones que se interponen o distorsionan el mensaje (Frascara, 2000) mejora la visibilidad.

134 Ver en: <https://youtu.be/IRsDOS58Wk>

135 “(...) buscar un “equilibrio-inestable” contrarrestando siempre las energías de la composición”; (...)” (Puerta, 2005, p. 125).

136 “El recurso a primeros planos, frente a la objetualización habitual desde Occidente del cuerpo negro, obliga al espectador «a mirar directamente a los ojos (...), en un intento de reducir la distancia entre el sujeto y el director/ espectador»” (Thackway, apud Leal, 2012, p. 158).

No contraste

NO centrarse en la ambigüedad entre personas negras y blancas para asumir una postura antirracista. Esta idea ha sido altamente manoseada al punto que ha perdido vigencia crítica ya que genera tensiones y jerarquías en el espacio gráfico que solo refuerza la dualidad y deja por fuera los múltiples matices de la problemática. Estas ideas supuestamente no racistas binarias, bifurcadas como o proponen las autoras colombianas Vergara Figueroa y Arboleda Hurtado (2014), “han contribuido a reforzar la creencia de que todas las mujeres negras constituyen un grupo homogéneo con intereses idénticos” (p. 128).

137 En el primer capítulo se desarrolló como el problema del racismo es más complejo y abarca a la humanidad como un todo.

138 Esto puede estimular el uso de cremas y productos para el blanqueamiento, como lo afirma Kendi (2021) con lo siguiente: “Los productos para el blanqueamiento de la piel estaban fabricando millones para las empresas estadounidenses. En la India, las cremas “aclarantes” alcanzaron los 200 millones de dólares en el 2014. Hoy en día, los aclaradores para la piel son utilizados por el 70% de las mujeres en Nigeria; 35% en Sudáfrica; 59% en Togo; y el 40% en China, Malasia, Filipinas y Corea del Sur” (p. 181).

139 “Cuando publiqué ¿qué es el lugar del habla? Muchos me preguntan si personas blancas también pueden hacer parte de la lucha antirracista. (...), todo mundo tiene un lugar desde donde habla, pues todos hablamos a partir de un lugar social. Por lo tanto, es muy importante discutir la blanquitud” (Ribeiro 2019, p. 16).

El contraste es un recurso muy usado en campañas en contra del racismo, (ejemplo de esto son las manos blancas y negras juntas, encima una de la otra o dándose la mano), que en consecuencia, ha ocasionado que se entienda el problema del racismo solo se relaciona con dos grupos raciales.¹³⁷ Abandonar esta idea simplista de presentar el discurso antirracista.

En el afán de aliviar las tensiones que generan los tonos oscuros de las personas, No blanquear las pieles con el uso del color en ilustraciones y fotografías, ni con el uso de filtros.¹³⁸

Evitar fondos poco críticos, blancos, bajo la idea simplista del contraste.

No supremacía blanca

La visibilidad antirracista no propone solo representar personas racializadas, también propone criticar desde la imagen la supremacía blanca y la relación jerárquica en la visualidad. Claro que hay una urgencia en mostrar cuerpos negros racializados, un bombardeo en las imágenes cotidianas que presenten dichos individuos en otros escenarios e imaginarios, realizando otras acciones, pero es igual de importante reconocer los privilegios de la blanquitud.

Denunciar la normalidad en las representaciones raciales, desnaturalizar la blanquitud en la visualidad, a partir de asumir la idea de la filósofa brasileña Djamila Ribeiro (2019) sobre *un lugar de habla* (é lugar de fala).¹³⁹

Sí, las personas blancas también pueden ser antirracistas y pueden ser representadas en las imágenes rompiendo con el racismo o cuestionando la blanquitud.

Símbolos

Los lugares, las actividades y los objetos crean simbologías que pueden acompañar la representación de cuerpos racializados para generar otros imaginarios.

Poner a las personas racializadas como símbolos de éxito y papeles de liderazgo.

Representar a las personas racializadas por fuera de simbologías de miseria y victimización.

Representar a las personas racializadas relacionadas en la lectura, en la educación, afectividad, elegancia, curiosidad, inteligencia, tecnología, persistencia, liderazgo, sabiduría, entre otros¹⁴⁰.

140 Ver en: <https://www.youtube.com/live/WmmjE16vJbk?feature=share>

Otros

No necesariamente se tienen que exagerar partes del cuerpo de personas racializadas, para propiciar el cualisigno del representamen o una identificación o reconocimiento con el cuerpo de una persona.

Hacer uso de figuras retóricas en clave antirracista.

Siempre que el proyecto visual lo permita retratar a más de una persona racializada en *juntanzas* visibles.

Experiencias vivenciadas, no son solo para mujeres negras, sino para la **NO** estereotipación en las imágenes de personas racializadas.

OJO No porque se muestran personas negras en las imágenes quiere decir que se es antirracista.

Conclusiones

Las inquietudes por el poder de control social de las imágenes direccionaron la investigación al vasto campo del diseño de comunicación visual, visto este no solo desde el diseño gráfico, sino como una disciplina compleja que involucra lo económico, lo cultural y lo social, y con características compositivas para la transferencia de ideologías, lo que me llevó a tomarla como camino en contra del racismo.

Un primer desafío que enfrenté como profesional en medios audiovisuales fue articular el diseño de la comunicación visual con el lenguaje cinematográfico para establecer una propuesta de representación visual en contra del racismo, problemática social presente en Latinoamérica y el Caribe, articulación que tuvo avances, pero que también dejó asuntos sin ser abordados como por ejemplo el uso del color, la tipografía, la edición o montaje, el ritmo en las imágenes, entre otros.

Otro desafío fue la falta de entendimiento y de reconocimiento sobre la existencia del racismo en Latinoamérica y sus manifestaciones, por parte de profesores con los que tomé asignaturas de la maestría, principalmente en la línea de investigación en diseño de la comunicación visual. Aseguraban que en Latinoamérica no hay racismo por no evidenciar una violencia explícita como en los Estados Unidos e insistieron en que, como parte de la investigación, debía exponer el porqué de las diferencias físicas de personas racializadas, afirmaciones que corroboran la necesidad de trabajar el tema en este campo disciplinar.

La apuesta por la interdisciplinaridad fue enriquecedora ya que pude trabajar desde el cine, el diseño de comunicación visual y el campo de las humanidades para entender una problemática y proponer una herramienta como aporte a su solución, y al tiempo fue un reto involucrar dichos campos del conocimiento para construir una investigación pertinente o apropiada en el tiempo de la maestría.

Considero que los objetivos propuestos fueron alcanzados, pero reconozco que eran muy ambiciosos para el poco tiempo de duración de una maestría y el poco material teórico específico sobre la comunicación visual antirracista, lo que determinó el desarrollo de los mismos.

El concepto de representación visual, revisado ampliamente por varios autores, me sirvió para entender el proceso que se desarrolla en la creación de imágenes que se divide en dos, uno o una que representa y otro u otra que es representada y cómo dicho proceso en Latinoamérica, como hacer político, se encuentra en crisis por la homogeneidad de identidades que son presentadas visualmente. Esta fue la idea de partida que posteriormente se enlazó con la interpretación de antirracismo.

Durante el desarrollo del proceso de investigación identifiqué contradicciones sobre la pertinencia del uso del concepto antirracismo por las limitaciones que el mismo entraña. En el momento de redactar el anteproyecto de investigación, el antirracismo fue el horizonte académico para centrar el discurso de una lucha racial que posteriormente al ser trabajado bajo la lente de la teoría de la interseccionalidad obligó a ampliar su campo de acción a varias matrices de opresión en simultáneo y no solo al racismo, lo que me llevó a entender que existe otro concepto más adecuado para abordar la investigación como la decolonialidad.

Por otro lado, reconocer desde la perspectiva antirracista la multiplicidad de corporalidades que existen en Latinoamérica y el Caribe fue oportuno porque direccionó la ruta de trabajo del proceso de investigación desde el cuerpo, señaló la creación de comunicación visual a partir de un cuerpo creativo que está en relación con un entorno y entendió la diversidad de experiencias vividas como metodología que brinda infinitas posibilidades de composición de imágenes.

Se partió del reconocimiento del cuerpo en un ejercicio antirracista y se avanzó en una propuesta metodológica de interpretación y creación de imágenes, lo que no está finalizado, pero marca un camino posible para seguir investigando.

Considero que en el trabajo se desarrollaron otras formas de composición y narrativa con el objetivo de producir discursos antirracistas. Las representaciones visuales antirracistas son manifestaciones con diversas aristas, posicionamientos o partes que se estructuran desde diferentes realidades, disciplinas y planteamientos. Aproximarse al antirracismo en el contexto latinoamericano desde la corporalidad representada visualmente, permite usar la experiencia vivida y situada como apuesta para la provocación a la disputa por la legibilidad que parte por lo tanto,

de un proyecto político que se instaura en la visualidad y que involucra luchas contra opresiones simultáneas.

Ante la inexistencia de un directorio que recogiera las producciones audiovisuales de directoras negras en Latinoamérica, califico como un aporte significativo el listado por países de películas cortometrajes y largometrajes documentales, de ficción y experimentales dirigidos por afrolatinoamericanas y caribeñas desde los años 60 hasta la actualidad, que dejo como anexo. Este trabajo de identificación pone en evidencia el aumento de realizaciones principalmente en las últimas dos décadas y queda como insumo para la construcción de una historia o memoria del audiovisual de mujeres afrodescendientes en la región.

Al centrar la investigación en producciones de directoras afrolatinoamericanas se abrió la posibilidad de interpretar estéticas y narrativas en las que mujeres negras son el centro del discurso visual representativo, lo que permitió generar una propuesta antirracista para la representación visual de las personas racializadas en general y la crítica a la normalización de la blanquitud en las imágenes.

Considero que los principios de la representación visual antirracista, que aquí se proponen, son una herramienta para aproximarse a la reflexión crítica en la creación de un campo de significación que pueda arrojar elementos que desmantelen los órdenes racializantes establecidos, centrándose en la visualidad de las diversas corporalidades. Para ello se propone partir de la lectura de la interseccionalidad como metodología del proceso de creación de imágenes para cuestionar las manifestaciones de las diferentes matrices de opresión en las diversas corporalidades y la multiplicidad de relaciones que se pueden obtener entre estas, tomando en cuenta la acción o quehacer de la figura cuerpo y el entorno en el que se ubica dentro de la imagen. La idea principal es: i) desnaturalizar lugares y labores históricamente racializados como cocina, espacio doméstico, limpieza, aseo, cuidado, la hipersexualización, entre otros; ii) desnaturalizar el blanqueamiento de los cuerpos racializados, y iii) problematizar la predominante representación normalizada y universalizada de las y los sujetos blancos en la imagen. Por lo tanto, hablar de antirracismo es también, hablar de la blanquitud y los privilegios, y mostrar denuncias sin presentar necesariamente, el cuerpo de una persona racializada. Es provocar a las y los creadores de

imágenes a trabajar en torno a la relación de los valores sociales de éxito, confianza, seguridad, decisión, iluminación, elegancia, con personas racializadas, sin blanquearlas y sin transformar sus contextos y costumbres. Personajes activas y activos en las narrativas con orgullo y respeto, desplazando la representación visual históricamente construida para perpetuar el racismo y proponer una presentación crítica de estas corporalidades.

Del innegable poder de las imágenes para la construcción del mundo y de discursos sociales encontrados en el desarrollo de esta investigación, surgen preguntas para un trabajo a futuro. Para terminar considero que la disputa visual por la visibilidad es una lucha política y económica que se lleva a cabo en el campo simbólico, por lo que la legibilidad en la representación visual bajo otros órdenes es una urgencia en la agenda política de Latinoamérica. La relación de clases como una problemática central que puede aterrizar la investigación hacia las relaciones económicas de la representación visual, aspecto que no se profundizó en este trabajo, sugiere interrogantes sobre el valor de uso de las representaciones visuales en términos económicos frente a toda la cadena de producción visual, incluyendo la distribución y la proyección en clave decolonial y su impacto en el consumo de poblaciones racializadas, profundizando en la reflexión crítica que propone la interseccionalidad.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICAS

- Acaso, María. (2008). *El lenguaje visual*. Paidós.
- Akotirene, Carla. (2019). *Interseccionalidad*. Pólen.
- Albert, Catalina. (22.05.2019). Fueguinos y patagones en zoológicos humanos: el exterminio como espectáculo. CIPER. <https://www.ciperchile.cl/2019/05/22/fueguinos-y-patagones-en-zoologicos-humanos-el-exterminio-como-espectaculo/>
- Almeida, Silvio Luiz de. (2018). *O que é racismo estrutural?* Letramento.
- Aparicio, Roberto; García Matilla, Agustín; Fernández Baena, Jenaro; Osuna Acedo, Sara. (2006). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Gedisa.
- Arnheim, Rudolf. (2000). *Arte y percepción visual*. Arte y música Alianza Editorial.
- Baker, Christina N. (2018). *Contemporary Black Women Filmmakers and the art of resistance*. The Ohio State University.
- Barreto, Paula Cristina Da Silva 2008 "O Racismo brasileiro em questão: temas relevantes no debate reciente" en *CLACSO CEA-UNC Centro de Estudios Avanzados – Universidad Nacional de Córdoba* (Córdoba).
- Beuchot, Mauricio; Perea, Carlos; Mier, Raymundo (2007) 2009 *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad* (México : Siglo veintiuno).
- Bidaseca, Karina Andrea. (2019). Las "Puertas del no retorno" en África: performatividad descolonial y estéticas feministas en las memorias afro-transatlánticas en Ana Mendieta y Édouard Glissant. *Afrodescendencia y contrahegemonías. Desafiando al Decenio*. (181-205). CLACSO. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/14685/1/Afrodescendencias.pdf>
- Bonilla-Silva, Eduardo. (1997). Rethinking racism: Toward a structural interpretation. *American Sociological Review*, 62 (3), 465–480.

Bonilla-Silva, Eduardo (2015). More than prejudice: Restatement, reflections, and new directions in critical race theory. *Sociology of Race and Ethnicity*, 1(1), 73-87.

Bonilla Silva, Eduardo. (2020). ¿Aquí no hay racismo?: apuntes preliminares sobre lo racial en las Américas. *Revista de humanidades*, 42, 425-443. Universidad Andrés Bello.

<https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/578/617>

Borges, Rosane da Silva. (2020). Visualidade e Visibilidade. *Esboços do olhar*. (Video). Youtube. <https://youtu.be/KYps2nVPUL0?si=M8RzB2SGn16MqDDV>

Borges, Rosane da Silva. (2008). *Ficção e realidade: as tramas discursivas dos programas de TV*. (Tesis doctoral, Escola de Comunicacoes e Artes. São Paulo). <https://doi.org/10.11606/T.27.2008.tde-15072009-223157>

Buraschi, Daniel y Aguilar Idáñez, María José. (2019). *Racismo y antirracismo: comprender para transformar*. Ediciones de la Universidad de Castilla. DOI:10.18239/atena.16.2019

Calvo de Castro, Pablo. (2019). Cine documental latinoamericano: conclusiones con base en un estudio transversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Revista KEPES*, 16 (20), 125-151. DOI: 10.17151/kepes.2019.16.20.6

Carmichael, Stokely y Hamilton, Charles. (1987). *Black Power: The Politics of Liberation in America*. Random House.

Carvalho, Noel dos Santos e Domingues, Petrônio. (2018). Dogma Feijoaca A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de ciências sociais*, 33 (96) 1-18. <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/F8PqhJ4SqNGnhnjJhKYpVK/?format=pdf&lang=pt>

Castellanos Guerrero, Alicia. (2000). Antropología y racismo en México. *Desacatos*. (4), 53-79.

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2000000200005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 2448-5144.

Castro Moreno, Julio Alejandro. (2014). Eugenesia, Genética y Bioética. Conexiones históricas y vínculos actuales. *Revista de Bioética y Derecho*, (30), 67-76. <https://scielo.isciii.es/pdf/bioetica/n30/original4.pdf>

Cavalcante Vieira, Marina. (2019). A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. *Horizontes Antropológicos*. <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100012>

Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (CEPAL). (2018). *Mujeres afrodescendientes en América Latina y el Caribe, Deudas de Igualdad*. Naciones Unidas. <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/28f87ae3-931d-4762-85d7-0b83e653d210/content>

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). (2020). *Afrodescendientes y la matriz de la desigualdad social. Retos para la inclusión*. Naciones Unidas. <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/1a94f5e8-aed0-44ed-bcc7-8802eb56f87c/content>

Comisión de la Verdad - Colombia. (2019). *Entrega del informe Racismo, patriarcado y conflicto armado*. (Video). Youtube. <https://youtu.be/4EeDNjoYJ9M>

Costa, Lygia Pereira dos Santos. (2020). *Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.27.2021.tde-23082021-225137>

Cruz Revueltas, Juan Cristóbal (ed) (2003). La filosofía en América Latina como problema y un epílogo desde la otra orilla. *Península* (1) 1.

Cuerpos mostrados: regímenes de exhibición de lo humano: Barcelona y Madrid, siglos XVII- XX. Coordinado por José Pardo, Tomás, Alfons Zarzoso, Mauricio Sánchez Menchero. Siglo XXI Editores/CEII/CH/ UNAM.

Curiel, Ochy. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*. Universidad Central. (26) 92-101. https://bibliotecas.tic.unam.mx/citas/Documento_Citas_y_referencias_bibliograficas0623.pdf

De la Fuente, Alejandro y Reid, George Andrews (eds.). (2018). Los estudios afrolatinoamericanos, un nuevo campo. *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*. CLACSO, Afro Latin American Researcher Institute. Harvard University

Diccionario Etimológico Castellano en línea. [https://etimologias.dechile.net/?casta#:~:text=Etimolog%C3%ADa%20de%20CASTA&text=Primero%20el%20t%C3%A9rmino%2C%20procedente%20del,de%20nacimiento%20\(DRAE\)](https://etimologias.dechile.net/?casta#:~:text=Etimolog%C3%ADa%20de%20CASTA&text=Primero%20el%20t%C3%A9rmino%2C%20procedente%20del,de%20nacimiento%20(DRAE)).

Dorotinsky Alperstein, Deborah. (2020). Sesión 5: configuraciones fotográficas de los indígenas dentro del curso. *El pasado prehispánico en la creación moderna y contemporánea*, Museo Amparo. (Video). Youtube. <https://youtu.be/oTM9zDAmB68?si=OR1S9cl0FpAF>

Durán Almarza, Emilia María. (2012). Cine postcolonial y género. La diáspora afro-caribeña en el Reino Unido. *Arbor*. 185 (758), 1131-1139.

Dussel, Enrique y Jorge Sánchez de Antuñano. (1992). Cuestionamiento de la situación actual del diseño y la tecnología. En T. Olalde Ramos (Ed.), *Contra un diseño dependiente: un modelo general de diseño para la autodeterminación nacional*. (1-8). Universidad Autónoma Metropolitana

Dussel, Enrique. (1992). Introducción a la cuestión de un modelo general del proceso de diseño. En T. Olalde Ramos (Ed.), . *Contra un diseño dependiente: un modelo general de diseño para la autodeterminación nacional*. (17-54). Universidad Autónoma Metropolitana.

Dussel, Enrique. (2021). Hacia una estética de la liberación. *Revista de la Universidad de México*. (871), Nueva Época, Abril.

Eco, Umberto. (1986). *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. Lumen.

Elena, Alberto. (1999). *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Paidós.

Espinosa-Miñoso, Yuderkys. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, (184), 7-12.

Fanon, Frantz. (2008). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.

Ferruzca Navarro, Marco Vinicio; Fulco Rinaldi, Dante; Aceves Jiménez, José Ignacio; Gazano Izquierdo, Guillermo; Revueltas, Valle José. (comp.) (2015). *Aproximaciones conceptuales para entender el diseño en el siglo XXI México*. UAM

Foucault, M. (1992). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. Editores.

- Frascara, Jorge. (2000). *Diseño gráfico para la gente*. Infinito.
- Fredrickson M., George (2002). *Racism: a short history*. Princeton Classics
- Galak, Eduardo. (2019). Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo. Homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal. *Revista Tempos e espaços em educação*. 33-48. DOI:10.20952/revtee.v12i28.10162
- Galarra Gortázar, N. (4 de julio 2020). Zoos humanos, racismo disfrazado de ciencia para las masas. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2020-07-04/zoos-humanos-racismo-disfrazado-de-ciencia-para-las-masas.html>
- Gamerro, Carlos. (30/01/2019 13:41/ Actualizado al 19/11/2020 10:02). El Horror de los zoológicos humanos. Clarín. https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/horror-zoologicos-humanos_0_VIQMUw8TV.html
- García Bravo, María Haydeé. (2014). Corporalidad trastocada. Los cráneos: cuerpos descarnados para el conocimiento antropológico. *Interdisciplina*, 2 (3), 219-234. CEIICH-UNAM. DOI: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.3.47853>
- García Bravo, María Haydeé. (2016). Imágenes para ver-nos: prácticas científicas y la construcción de lo racial en México. *Anatomías urbanas. Historia y patrimonio científico en la ciudad, Proyecto Gabmusana*. <https://gabmusanablog.wordpress.com/2016/08/19/imagenes-para-ver-nos-practicas-cientificas-y-la-construccion-de-lo-racial-en-mexico/>
- García Bravo, María Haydeé. (2016a). Dando y dando objetos preciosos: huesos por jarrones. Intercambios desiguales entre Francia y México, siglo XIX, en Suárez, Edna y Gisela Mateos (coords.) *Aproximaciones a lo local y lo global: América Latina en la historia de la ciencia contemporánea*. México. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 33-53.
- García Bravo, María Haydeé. (2016b). Anthropologie du Mexique y el régimen de indigeneidad racializada en México, siglo XIX. *INTERDISCIPLINA*, CEIICH-UNAM, , 4 (9), 51-70. DOI: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2016.9.56405>
- García Bravo, María Haydeé. (2020). Arte, ciencia y política. Imágenes de 'tarahumares' en Madrid, 1892, en Zarzoso, Alfons y Maribel Morente (coords.). *Cuerpos representados. Objetos de*

ciencia artísticas en España, siglos XVIII-XX, Vitoria Gasteiz: Sans Soleil, 143-166.

García Rincón, Jorge Enrique. (2020). Educación y resistencia: la creación de un campo epistémico por la intelectualidad afrocolombiana. *Trayectorias políticas e intelectuales afrocolombianas: perspectivas y metodologías para su estudio. Revista CS*, (30), 17-45. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3843>

Ghidoli, María de Lourdes. (2016). La trama racializada de lo visual. Una aproximación a las representaciones grotescas de los afroargentinos. *Corpus*, 6, (2). <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1744> DOI : 10.4000/corpusarchivos.1744

Gonçalves, Villanova Victoria Cristina. Cantovivência e suas manifestações artísticas. *Conexión*, (15), 17-33. DOI: <https://doi.org/10.18800/conexion.202101.001>

Gonzalez, Lélia (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista de ciências sociais Hoje*, Anpocs. 223-244. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf

Gonzalez, Lélia. (1988). A categoria político-cultural de Amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92/93), 69-82. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6409966/mod_resource/content/2/2.%20Lelia%20Gonzalez_A%20categoria%20pol%C3%ADtico-cultural%20de%20amefricanidade.pdf

Grosfoguel, Ramón. (2012). El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? *Tabula Rasa*, 16, 79-102.

Grüner, Eduardo. (2021). *Lo sólido en el aire: el eterno retorno de la crítica marxista*. CLACSO.

Hall, Stuart. (1997). *Representation Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE.

Hamilton, Charles & Stokely Carmichael, *Black Power: the Politics of Liberation in America*, New York, Random House, 1987

Hill Collins, Patricia y Sirma Bilge. (2019). *Interseccionalidad*. Morata S.L.

hooks, bell. (1992). *Black Looks Race and Representation*. South End Press.

Kendi, Ibram X. (2021). *Cómo ser antirracista*. Lizarbe Ruiz, Cristina (trad.). UNAM

LAPORA. (2018). Anti-Racismo latinoamericano en Tiempos de "Post-Raciales". <https://www.lapora.sociology.cam.ac.uk/es>

Leal, Beatriz Riesco. (2012). Educando a través del Cine en África. *Foro de educación*, 10, (14), 225 – 239. <https://www.forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/article/view/28/26>

Leite, Francisco y Leandro Leonardo Batista. (2019). *Publicidade Antirracista: Reflexões, Caminhos e Desafios*, ECA-USP.

Leite, Francisco. (2021). Pode a publicidade ser antirracista? *Contemporanea. Revista de Comunicação e Cultura*, (3), 13-42. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v19i3.45893>

López Beltrán, Carlos. (2001). Para una crítica de la noción de raza. *Revista Ciencias UNAM*. <https://www.revistacienciasunam.com/images/stories/Articles/60-61/CNS06015.pdf>

Lusvarghi, Luiza e Vieira da Silva, Camila (orgs.). (2019). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. Estação Liberdade.

Mariani, Massimo. (2019). *Qué nos dicen las imágenes. La retórica visual en el arte, el diseño gráfico y la publicidad*. Hoaki Books.

Martínez, Alejandro; Tamagno, Liliana. (2006). La naturalización de la violencia: Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo XX. *Cuadernos de Antropología Social*, (24), 93-112. <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180914244004.pdf>

Marugán Ricart, Paola María. (2021). Escrivências de Conceição Evaristo: el compromiso de la literatura con la vida y viceversa. *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad* 1,(97), 327-330.

DOI: <https://doi.org/10.24275/uamxoc-dcsh/argumentos/202297-17>

Mendoza Cuéllar, Héctor José. (2021). Racismo estructural, línea divisoria, representaciones, estereotipo y discriminación contra los afroperuanos en la publicidad. *Conexión* Departamento de comunicaciones de PUCP, (15). DOI: <https://doi.org/10.18800/conexion.202101.005>

Monteiro, Adriano Domingos. (2017). *Os territórios simbólicos do Cinema Negro: Racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro*. Mestrado em Comunicação e Territorialidades,

- Universidades Federal do Espírito Santo. https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6931/1/tese_11483_Adriano%20Monteiro_Disserta_o%20-%20Corre_o%20Final.pdf
- Mosquera Rosero-Labbé, Claudia. (2010). La persistencia de los efectos de la "raza, de los racismos y de la discriminación racial: Obstáculos para la ciudadanía de personas y pueblos negros". *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas negras*. Programa editorial de la Universidad del Valle, Universidad Nacional de Colombia.
- Naciones Unidas. ONU. (2001). Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, Durban, Sudáfrica. https://www.un.org/es/events/pastevents/cmcr/durban_sp.pdf
- ONU. (2014). Decenio Internacional para los Afrodescendientes-2015-2024. <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N13/453/70/PDF/N1345370.pdf?OpenElement>
- Navarro Granados, Daniel Efraín. (2015). Estereotipos, xenofobia y racismo en el humorismo gráfico de El Universal (México, 1924-1932). *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 24 Año 2, (3).
- Oboler, Suzanne y Juan Carlos Callirgos. (2015). *El Racismo Peruano*. Fondo Editorial, Ministerio de Cultura, 96. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/el-racismo-peruano.pdf>
- Olivieri Matti, Federico (2016). *Los cines de África: textos, pretextos y contextos para la interculturalidad*. Universidad Pablo de Olavide
- Oliveira, Janaína (2016). "Kbela" e "Cinzas": o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje. Avanca Cinema, Brasil.
- Perceval, J. M. (2013). *El racismo y la xenofobia: excluir al diferente*. Cátedra.
- Portocarrero, Gonzalo. (2013). La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje. *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO.
- Puerta, Felicia. (2005). *Análisis de la forma y sistemas de representación*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Quevedo Revenga, Verónica. (2011). La voz del cine africano desde sus orígenes al presente. *Quaderns de cine*, 7, 7-16. URI: <https://>

www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh6d0

Quijano, Aníbal. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Lander, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.

Quijano, Aníbal. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.

Quintana, Laura. (2020). *Políticas de los cuerpos Emancipaciones desde más allá de Jacques Rancière*. Herder.

Ribeiro, Djamila. (2019). *Pequeno manual antirracista*. Companhia das letras.

Ribeiro, Djamila. (2017) *O que é lugar de fala?* Letramento.

Rincón, Oriana; Millán, Keila y Omar Rincón (2015). El asunto decolonial: conceptos y debates. *Perspectivas. Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura*. Año 3, (5), 75-95.

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

Rivera Ramírez, Eloísa. (2021). *Violencia simbólica contra las mujeres en el cine latinoamericano contemporáneo. Ejemplos de Argentina, Chile, México y Venezuela*. (Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México). https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5837

Ruiz Gutiérrez, Rosaura; Suárez, Laura Luz y López, Guazo, (2002). Eugenesia, herencia, selección y biometría en la obra de Francis Galton. *ILUIL*, 25, 85-107.

Sánchez Menchero, Mauricio. (2019). *Otredades desproporcionadas, materialidad fotografía y régimen de exhibición (siglos XIX-XX)*. UNAM.

Sánchez Menchero, Mauricio. (2020). Entre blanquitud y negritud: los procesos identitarios en los ministriles (Estados Unidos, 1840-1930). *Interdisciplina*, 9, (23), 125-145. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2021.23.77348>

Santos, Gislene Aparecida dos. (2002). *A invenção do "ser negro": um percurso das idéas que naturalizaram a inferioridade dos negros*. EDUC-Pallas-FAPESP

Schaub, Jean- Frédéric. (2019). *Para una historia política de la*

raza. Universidad Católica Argentina. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/13198>

Segato, Rita. (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo Libros.

Segato, Rita. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo Libros.

Souza, Edileuza Penha de. (2013). *Cinema na panela de Barro, mulheres negras narrativas de amor, afeto e identidade*. Tesis doctoral, Universidade de Brasília. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17262>

Thompson, John B. (1998). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Universidad Autónoma Metropolitana. https://reflexionesdecoloniales.files.wordpress.com/2014/05/thompson_john_b_ideologia_y_cultura_moderna_teor%C3%ADa_critica_s.pdf

Toledo, Magdalena Sophia. (2018). *Légitime Défense: surrealismo negro, anticolonialismo y la producción de la identidad martinicana*. *AISTHESIS*. Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago, 64, 119-137. <http://www.scopus.com/inward/record.url?eid=2-s2.0-85058622757&partnerID=MN8TOARS>

Torres, Thelma Edith Corona y Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. (2021). *Semiótica aplicada al diseño gráfico. Textos y contextos*. CEIDSA-CONADICOV.

Troyano, José Fernando (2010). *El racismo. Consideraciones sobre su definición conceptual y operativa*. Universidad de Málaga, España.

Velasco Molina, Mónica. (2015). *Políticas raciales en Brasil:1862-1933*. *Latinoamérica Revista de estudios latinoamericanos*, (61). <http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/52662/48799>

Vergara Figueroa, Aurora y Arboleda Hurtado, Katherine. (2014). *Feminismo afrodiaspórico. Una agenda emergente del feminismo negro*. *Universitas Humanística*.(78), 109-134. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/6404>

Vieira, Marina Cavalcante. (2019) *A Exposição Antropológica*

Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. Horizontes Antropológicos. 317-357. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100012>

Vilches, Lorenzo. (1984). *La lectura de la imagen Prensa, cine, televisión.* Paidós.

Vitta, Maurizio. (2003) *El sistema de las imágenes: Estética de las representaciones cotidianas.* Paidós.

Viveros Vigoya, Mara. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista* 52, 1-17. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80372>

Werneck, Jurema. (2010). Nossos asos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Revista da ABPN.* Associação Brasileira de Pesquisadores (as) Negros (as) ABPN, 1,(1) 07-17. <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/303>

Wieviorka, M. (1992). *El espacio del racismo.* Paidós.

Wieviorka, M. (1994). Les paradoxes de l'antiracisme. *Esprit*, 205, 16-28.

Wieviorka, M. (2009). *El racismo. Una introducción.* Gedisa

RECURSOS AUDIOVISUALES

Película *Kbela* (2015) Dir. Yasmin Thayná. <https://youtu.be/LGNln5v-3cE?si=NxT30uflpioR-m1>

Película *Mulheres Negras: projetos de mundo* (2015) Dir. Day Rodrigues <https://youtu.be/Lz479wZxKW0?si=gAVerSLtUSMYXmK8>

Teaser Tita Tejedora de raíces (2018) Dir. Mónica Morales García <https://vimeo.com/257945901>

Biguá en la Alameda, ¿bufón de Rosas? (2018). Blog de Historia del arte y cultura visual. Afrodescendencia y Cultura Visual. <https://afrodescendenciayculturavisual.wordpress.com/2018/01/10/bigua-en-la-alameda-bufon-de-rosas/>

El origen de la hipersexualización de las mujeres negras. (2020). Revista virtual AfroFeminas. <https://afrofeminas.com/2020/03/31/el-origen-de-la-hipersexualizacion-de-las-mujeres-negras/>

Luigino Bracci Roa desde Venezuela. (2022). Casimira Monasterio, investigadora de la cultura afrovenezolana, en *Aquí con Ernesto Villegas*. (Video). Youtube. <https://youtu.be/IRsDOS58Wk?si=3IR9OW8c1sJp>

Martínez, Carlos R. (2013). *Manuel Alejandro Martínez Parda* ("Cosas de negros"). Mil Plumines de la Historieta Argentina. <https://milpluminesargentinos.wordpress.com/2013/08/19/martinez-parma-manuel-alejandro/>

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA DE INFOGRAFÍAS

Infografía 1

Imágenes Blanquita detergente.

Forbes Colombia, 2020 *“Blanquita” dejará de ser la imagen de Limpido por ser un estereotipo racial*, ver en: <https://forbes.co/2020/06/19/negocios/blanquita-dejara-de-ser-la-imagen-de-limpido-por-ser-un-estereotipo-racial>

Imagen Beso de negra, Nestle.

La República, 2020 *Nestlé cambió imagen y nombre del producto “Beso de negra” por mensaje racista* Ver en: <https://www.larepublica.co/empresas/nestle-cambio-imagen-y-nombre-del-producto-beso-de-negra-3021211>

Imagen de Madre de Mimín Pinguín

Miriamhorealidadvisual *BREVE DESCRIPCIÓN DE LA HISTORIA GENERAL DEL CÓMIC (HISTORIA, CONTEXTO, GÉNERO, PÚBLICO AL QUE VA DIRIGIDO, ETC.)* Ver en: <https://miriamhorealidadvisual.wordpress.com/2014/09/15/actividad-6-comic-memin-pinguin/>

Ficha técnica de obras:

Rentería Lulo, Misma imagen con capas de impresión a partir de la técnica de recorte, bloqueador, creación de textura con crayón sobre malla y diferentes tintas y transparencias. Impresión de serigrafía sobre papel (32cm x 47cm) 30 de agosto, 13 y 27 de septiembre 2022

Infografía 2

Foto de Yasmin Thayná

Ediciones Vice 2021 ver en: <https://www.vice.com/es/article/pkb799/yasmin-carol-y-bia-mujeres-reivindicando-su-identidad-negra-brasilena>

Fotografía de Day Rodrigues

Minha Visão do Cinema 2020 *Cinema Antirracista com a diretora Day Rodrigues* (Fotografía Digital de Day Rodrigues) Ver en: <https://>

minhavisadocinema.com.br/2020/07/28/cinema-antirracista-com-diretora-day/

Fotografía de Mónica Morales García

FICWALLMAPU Festival Internacional de cine y las artes indígenas en Wallmapu 2022 *Tita, tejedora de raíces* (Fotografía Digital de Mónica Morales García) Ver en: <https://www.ficwallmapu.cl/pelicula/tita-tejedora-de-raices/>

ELSIE HAAS, FEMME PEINTRE, CINÉASTE D'HAITI (Fotografía Digital de Elsie Haas) Ver en: <https://www.3continents.com/fr/film/elsie-haas-femme-peintre-cineaste-d-haiti/>

Open edition Journals 2014 *Mujeres emergentes en el cine político latinoamericano: los cortometrajes de Sara Gómez* (Fotografía Digital de Sara Gómez) Ver en: <https://journals.openedition.org/cinelatino/703?lang=en>

Lanave, Isabella *Adélia Sampaio Foto: Arquivo pessoal* (Fotografía Digital de Adélia Sampaio) Ver en: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/webstories/adelia-sampaio-a-primeira-cineasta-negra-brasileira>

Ficha técnica de obras:

Rentería, Lulo; Primera prueba en escala de grises en fotoemulsión (impresión de serigrafía sobre papel 32 cm x 47cm) 4 de octubre de 2022. Esta imagen es un autorretrato que recoge mi experiencia como mujer negra y como directora

Rentería, Lulo; Prueba de sobreposición de colores CMYK en fotoemulsión (impresión de serigrafía sobre papel 11cm x 11cm) 18 de octubre 2022

Infografía 3

Lulo Rentería, Últimas pruebas de cuerpo turbante en técnica crayón impresión serigrafía sobre papel (21cm x 27cm) 20 de septiembre 2022

Lulo Rentería, Primera prueba en escala de grises en fotoemulsión (impresión de serigrafía sobre papel 32 cm x 47cm) 4 de octubre de 2022. Esta imagen es un autorretrato que recoge mi experiencia como mujer negra y como directora

Collage de fotografía

Serie de fotografías mujeres negras (2016 – 2023) Lulo Rentería.
(Colombia, Brasil y México) Fotografías digitales, imagen PNG 5MB
– 100MB

Banco de imágenes, búsqueda con palabra, mujer negra [https://
www.istockphoto.com/](https://www.istockphoto.com/)

Francia Elena Márquez Mina. Vicepresidenta y Ministra de la
Igualdad y Equidad de la República de Colombia. (Fotografía digital
de Francia Marquéz) Ver en : [https://fmm.vicepresidencia.gov.co/
gobierno](https://fmm.vicepresidencia.gov.co/gobierno)

ANEXOS

Tres infografías que contienen la información relevante de la
investigación, las cuales se encuentran ubicadas en el cuerpo del
texto al inicio de cada capítulo.

Tabla con los nombres de las directoras afrodescendientes en
Latinoamérica y el Caribe, organizadas por País, Nombre de
directora, Nombre película, Año, Genero (ficción, documental,
performance) y duración.

País	Nombre directora	Nombre película	Año	Ficción	Doc	Video Perf	Duración	
Brasil	Adélia Sampaio	Denúncia Vazia	1979	x			7 min	
Brasil		Adulto não brinca	1980				Corto	
Brasil		Agora, um Deus dança em mim	1981				Corto	
Brasil		Na poeira das ruas	1982				Corto	
Brasil		Amor Maldito	1984	x			Largo	
Brasil		Fugindo do passado: um drink para Tetéia e historia banal	AI-5 - O Dia Que Não Existiu	1987				
Brasil			O mundo de dentro	2004		TV		
Brasil			Café con Canela	2018				
Brasil		Glenda Nicacio y Ary Rosa	Ilha	2017	x			102 min
Brasil			Até o fim	2018	x			94 min
Brasil	Eliciana Nascimento	Summer of gods	2020	x			93 min	
Brasil		Nurse Helen Fairchild: Killed in action?	2014	x				
Brasil		Alene B Duerk: The first woman admiral	2018		x		12 min	
Brasil		Oshun: The goddess of life	2020		x			
Brasil		Follow your laed	2021	x				
Brasil		On the day Matthew was born				x	Corto	
Brasil		O dia de Jerusa	2013	x			6:08 min	
Brasil		Dê Sua Ideia, Debata	2014	x			22 min	
Brasil		XIII Marcha Noturna	2008		x		Corto	
Brasil		Festa da Mãe Negra	2009		x		Corto	
Brasil	Viviana Ferreira	Mumbi7Cenas pós Burkina	2009		x		Corto	
Brasil		Peregrinação	2010	EXP			Corto	
Brasil		Pessoas - contar para viver	2014		x		Corto	
Brasil		Um Dia com Jerusa (A Day With Jerusa)	2019				Segmentos	
Brasil		BAOBAB BARK	2020	x			Largo	
Brasil		Invazão Brazil	2017	x			12 min	
Brasil		Fundamentos						
Brasil		Caxa de agua quilombo é esse	2017			x	3:48 min	
Brasil		Conflitos e Abismos: A expressão da condição humana	2012					
Brasil				2014				

País	Nombre directora	Nombre película	Año	Ficción	Doc	Video Perf	Duración
Brasil	Everlane Moraes	Aurora	2018			x	
Brasil		La Santa Cena	2016			x	12:29 min
Brasil		Pattaki	2018		x		
Brasil		Fritos e avismos					
Brasil		El reflejo					
Brasil	Mulheres de PEDRA Colectiva de audiovisual Elekô	ELEKÔ Un fio de poesia vermelha				x	6:29 min
Brasil		Quijaua	2021			x	5:48 min
Brasil		Para um vermelho sin igual				x	2:18 min
Brasil	Yasmin Thayná	Kbela	2005	x			21:45 min
Brasil		Fartura	2019		x		26 min
Brasil	Juliana Vicente	Cores e Botas	2010	x			
Brasil		Olho e o Zarolho / Dirección compartida	2013	x			
Brasil		Leva / Dirección compartida	2011		x		55 min
Brasil		Cidade Correria	2020		x		93 min
Brasil	Renata Martins	Reificação	2007			x	
Brasil		Margarida	2008			x	
Brasil		Aqueim das nuvens	2012	x			
Brasil		Empoderadas	2015			Web	
Brasil		Karoline Maia	Aqui nao entra luz	2018		x	
Brasil	Karoline Maia, Agnis Freitas, Camila Izidio y Carol Rocha	Nuestra Historia Invisible	2016		x		Serie
Brasil	Macca Ramos	Incorporações Foice a face	2016		x		
Brasil	Joyce Prado	Chico Rei entre Nós	2020		x		94 min
Brasil	Day Rodriguez	Mulheres negras projeto mundo	2015		x		Corto
Brasil	Priscila F Pascoal	Pretas no Hip Hop	2017		x		Largo
Brasil	Carol Rodriguez	Jessica Queiroz					Corta
Brasil		Their happiness	2019	x			Corto
Brasil		Mães não Choram	2019	x			Corto
Brasil		A boneca e o silêncio	2015	x			Corto
Brasil		Vidas de Carolina					

País	Nombre directora	Nombre película	Año	Ficción	Doc	Vídeo Perf	Duración
Brasil		Personal Vivator				x	Corto
Brasil		Das Gesetz des Stärkeren (A Lei do Mais Forte)					
Brasil	Sabrina Fidalgo	Sonat – Special Report					
Brasil		Black Berlin					
Brasil		Cinema Mudo					
Brasil		Rainha					
Brasil		Peripatético	2017	x			Corto
Brasil	Jessica Queiroz	Número é série	2015	x			Corto
Brasil		Mila en el multiuniverso	2023	x			Serie
Brasil	Badu Badu	Nagô	2017		x		Corto
Brasil		Cinzas	2015	x			15 min
Brasil	Laryssa Fulana de Tal	Lápis de cor	2014		x		14 min
Brasil		The sound of the silence	2017	x			Corto/Codir
Brasil	Beatriz Vieirah	Em busca de Lélia	2017		x		15 min
Brasil	Edeleuza penha de Souza	Filhas de Lavadeiras	2019		x		22min
Brasil	Maitê Souza	Quando voltaremos aos arraiais?	2021		x		17 min
Brasil	Lucrécias Dias	A Súsia	2018		x		17 min
Brasil	Brenna Maria	Quedaria	2020	x			5 min
Brasil		Sementes: Mulheres Pretas no Poder	2020		x		Largo/codrc
Brasil		O legado de Marielle não morrerá	2020		x		22 min
Brasil	Éthel Oliveira	Terceira Diaspora	2011		x		Corto
Brasil		Vinte de Novembro	2011		x		Corto
Brasil		Arremate	2017		x		Corto
Cuba		Oggún: un eterno presente	1992		x		52 min
Cuba		Los hijos de Baragúa	1996		x		
Cuba		Los ojos del arcoiris	1997		x		47 min
Cuba		El Alacrán,	2000		x		
Cuba		Las raíces de mi corazón	2001		x		
Cuba		Los marqueses de Atarés, 2003, Dirección	2003		x		
Cuba	Gloria Rolando	Pasajes del corazón y la memoria	2007		x		

Pais	Nombre directora	Nombre película	Año	Ficción	Doc	Vídeo Perf	Duración
Cuba		Nosotros y el jazz	2004		x		
Cuba		1912, Voces para un Silencio	2010		x		Capítulo 1
Cuba		1912, Voces para un Silencio	2011			x	Capítulo 2
Cuba		1912, Voces para un Silencio	2013			x	Capítulo 3
Cuba		Reembarque, 2014	2014			x	
Cuba		Diálogo con mi abuela	2016			x	
Cuba / Inglaterra		Daniellis Hernández	Extravío	2007		x	
Colombia	Ana María Jessie Serna	Fishing Her: Mujeres de sal	2018		x		10 min
Colombia	Sara J. Asprilla Palomino	Pelo Bonito	2018		x		19 min
Colombia	Heny Cuesta	Guardianas: Resilientes desde el cuerpo y el alma	2021		x		
Colombia	Obeida Benavides	Canción sencilla	2023		x		Corto
Colombia		De sal y dulce	2021		x		Serie
Haiti / Francia	Jessica Génés	Douvan Jou Ka leve	2017		x		52 min
Haití		Freda	2021	x			89 min
Haití		Voodoo Dance	1989			x	52 min
Haiti		Zatrap	1980				52 min
Haiti		La ronde des vodu	1987			x	52 min
Haiti		Subway Stories: Tales for the underground		1997	x		80 min
Haiti		Stone in the sun		2012	x		95 min
Haiti	Patricia Benoit	Deported	2013		x		72 min
Haiti / Francia		Efants du coup D'état	2001		x		52 min
Haiti		Simityè Kamoken	2020			x	70 min
Haiti		Ki prizon Pou Ayiti	1998				
Haiti		Une école pour Tous	2001			x	
Haiti		Dèpotès D'Haïti	2010			x	25 min
Haiti		Tchala, l'argent des rêves	2002			x	49:44 min
Haiti	Michele Lemoine	Le profit et rien d'autre	2000		x		100 min
Haiti		Haiti croniques des femmes - Oiseaux	1997		x		52 min
Haiti		Chercher la vie	1999		x		108 min
Haiti	Claudette Counlanges	Daz prinsip Dora	1997		x		

Pais	Nombre directora	Nombre película	Año	Ficción	Doc	Video Perf	Duración
Haiti	Anne Lescot, Laurence Magloire	Des hommes et des dieux	2002	x			52 min
Haiti	Guetty Felin	Ayitti mon amour	2016	x			88 min
Haiti		Clouser to the dream	2010		x		101 min
Haiti/Francia/USA		Broken Stones	2012		x		62 min
Haiti/USA		Hal singer, keep the music going	1999		x		58 min
Haiti		American Promise	2013		x		2h 22m
Haiti	Helena						
Haití	Michéle Stephenson	The Changing Same	2018		x		22m
Haití		Desplazados	2020		x		
Haití		Going to Mars: The Nikki Giovanni Project	2023		x		1h 42m
Haití		Negrta	2020		x		Corto
Honduras	Gabriela Solano	Punto de encuentro					
Honduras							
Mexico	Mónica Morales García	Tita, tejedora de raíces	2018		x		20min
Mexico	Isis Contreras Pastrana	Diablitas, diablitos y almitas			x		
Mexico		Kutááy: Los jamás conquistados	2014		x		Corto
México		Negra	2020		x		Largo
México	Medhin Tewolde Serrano	Nyanga	2023	x			Corto - Animacióm
México/USA	Ebony Marie Bailey	Jamaica y tamarindo	2019		x		Corto
Uruguay	Naouel Laamiri	Tambores afro-uruguayos	2017		x		15 min/ Codirt
Puerto Rico	Rosamary Berríos Hernández	Santiago de las Mujeres	2013		x		Largo
Jamaica	Laurie Thomas	Primera Donna	2012	x			Corto
Jamaica		Time after time	2010	x			4 min
Jamaica		White house	2012	x			11 min
Jamaica							

Enero de 2024
Ciudad de México
Tipo Open Sans
8 ejemplares impresos